

Dirección de Planificación

OPP

el futuro en  
desarrollo



Tendencias y factores de cambio en la  
Ciudadanía Cultural  
Año 2017

**Dirección de Planificación-OPP**

**Plaza Independencia 710, 6to piso**

**Montevideo, Uruguay**

**Teléfono: (+598 2) 150 int 3562**

**Consultor responsable: Hugo Achugar**

**Autor: Alejandro Gortázar.**

**Asistente: Federico Sequeira.**

Los contenidos del documento son considerados por la OPP como insumos para el debate ciudadano y para el trabajo prospectivo en el marco del proceso de elaboración de la Estrategia Nacional de Desarrollo, Uruguay 2050, pero no reflejan necesariamente la opinión de la institución.

## Contenido

Resumen Ejecutivo .....	4
Introducción .....	6
1. La ciudadanía cultural en el escenario internacional.....	7
2. La ciudadanía cultural en Uruguay: tendencias históricas.....	12
2.1. Antecedentes .....	13
2.2. La cultura como disputa (1940-1990) .....	17
2.3. La ciudadanía cultural como eje de las políticas públicas en cultura (2005-2015).....	31
3. Análisis de las tendencias consolidadas y los factores de cambio.....	36
3.1. La extensión o difusión cultural (Tendencia consolidada) .....	36
3.2. La cultura independiente (Tendencia) .....	38
3.3. La participación del ciudadano como productor de cultura (Factor de cambio).....	42
3.4. Fondos culturales (Factor de cambio).....	45
4. Desafíos .....	48
Bibliografía .....	51

## Resumen Ejecutivo

El presente Informe fue realizado en el marco del proceso de elaboración de la Estrategia Nacional de Desarrollo, Uruguay 2050 que lidera la Dirección de Planificación - DP - de la Oficina de Planeamiento y Presupuesto - OPP - , a fin de establecer las bases para que Uruguay se encamine hacia un desarrollo sostenible.

Dicho proceso es una apuesta a reflexionar sobre el Uruguay del futuro, generar una visión consensuada del país que queremos y definir las líneas estratégicas para alcanzarlo.

Para lograrlo, la OPP trabaja con diferentes instituciones del Estado, la academia, el sector privado y la sociedad civil organizada, en la formulación de escenarios de futuro que sirvan de insumo para la elaboración de dicha Estrategia.

Cinco son las dimensiones priorizadas para su construcción: el cambio demográfico y sus consecuencias sociales y económicas; la transformación de la matriz productiva, el desarrollo cultural, los sistemas de género y el desarrollo territorial.

En este sentido, la DP ha definido la cultura como un motor fundamental para el desarrollo nacional y, por tanto, como una pieza clave para la elaboración de una Estrategia Nacional de Desarrollo, atendiendo su especificidad en tanto campo de acción particular y su rol transversal en relación con el desenvolvimiento de otras áreas de la realidad social y productiva del país.

Este informe es parte de una serie que busca dejar insumos para la discusión de la cultura como sector específico, o campo de acción particular. Estos informes son:

- “Tendencias y factores de cambio en la institucionalidad cultural”
- “Tendencias y factores de cambio en torno a la ciudadanía cultural”

- “Tendencias y factores de cambio de la economía de la cultura”
- “Tendencias y factores de cambio en los consumos culturales”
- “Pensar hoy la cultura del mañana”

El equipo consultor contratado para esta serie de informes tenía la siguiente composición:

- Coordinador: Hugo Achugar. Director del Polo de Desarrollo Universitario de Políticas Culturales y Culturas de las Políticas, Centro Universitario Regional Este (CURE) de la Universidad de la República.
- Equipo técnico: Déborah Duarte, Alejandro Gortázar, Victoria Lembo, Laura Rivas y Federico Sequeira.

## Introducción

En este trabajo se propone un recorrido histórico de la cultura en tanto derecho humano y las formas de participación de la ciudadanía en las políticas culturales promovidas por el Estado-Nación. El objetivo es trazar las principales tendencias históricas así como los factores de cambio que aparecen en los últimos años<sup>1</sup>. En una segunda parte se recogen las opiniones y análisis de los talleres realizados con distintos actores vinculados a la cultura, respecto a las tendencias y a los cambios actuales. Finalmente se aborda un conjunto de desafíos para los próximos años.

1 Tendencia: eventos cuya perspectiva de dirección y sentido es suficientemente consolidada y visible.

Las tendencias cualitativas, si bien no están medidas a través de series de tiempo, son identificables como fenómenos estables y con perspectiva de que continúen siéndolo.

Considerando estos aspectos, una tendencia puede ser construida en base a más de un indicador, debe estar compuesta por una serie de fenómenos y factores subsidiarios y debe ser reconocible mediante una descripción de sus componentes y sus relaciones.

Factor de cambio: eventos recientes, políticas recién implementadas, programas piloto, leyes recién aprobadas, series de tiempo con poco años de medición y que por lo mismo no podrían considerarse tendencias (menos de 5 años de mediciones), movimientos sociales que se están gestando; es decir, todos aquellos hechos políticos, sociales, económicos, culturales e institucionales que potencialmente podrían generar cambios en el futuro pero aún no es evidente que lo vayan a hacer.

## 1. La ciudadanía cultural en el escenario internacional

Las distintas ideas y políticas basadas en la noción de *ciudadanía cultural* se enmarcan en el debate y las luchas por la ampliación de la ciudadanía que recorren la historia del Uruguay como Estado-Nación desde su fundación en 1830. A las luchas por los *derechos políticos* de algunos grupos (el sufragismo de las mujeres o el reclamo de igualdad de los afrodescendientes), se sumaron las luchas por una *ciudadanía social*, en la que grupos de ciudadanos reclaman al Estado que garantice el acceso a distintos derechos (salud, educación, bienes y servicios culturales, entre otros). A partir de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948, se inició un proceso de definición de los derechos culturales en la comunidad internacional, en el que ha intervenido y siguen interviniendo diferentes instrumentos legales, políticas culturales y puntos de vista políticos.

La *ciudadanía cultural* está comprendida dentro de las luchas por los derechos humanos y por esa razón, está cruzada por otros conceptos y herramientas legales de la comunidad internacional como la diversidad cultural y los derechos culturales. En la noción de *ciudadanía cultural* confluyen distintos mecanismos creados por la comunidad internacional para definir y precisar el alcance del artículo 27 de la *Declaración Universal de Derechos Humanos* ("Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad"), luego el artículo 15 del *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (PDESC, 1966) que consagra el "derecho a la participación en la vida cultural", así como la *Declaración Universal de la UNESCO sobre diversidad cultural* (2001) y la *Convención de la UNESCO para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (2005). Recién en 2009 el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales publica la Observación General N° 21, que desarrolla y especifica el alcance del artículo 15 del PDESC.<sup>2</sup>

Una parte importante de la Observación es la que define el contenido de "participar" o "tomar

2 Otros mecanismos que resultan importantes en este sentido son: Declaración sobre la Raza y los prejuicios raciales de 1978, la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de 1982 y la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de 1989, entre otras.

parte" (párrafos 14 y 15), que implica la participación, el acceso y contribución de todas las personas a la vida cultural (también aclara que "persona" remite a individuos, en asociación con otros y dentro de una comunidad o grupo). Por lo tanto la participación implica el acceso a bienes y servicios, a conocimientos sobre su propia cultura y la de los otros, así como su contribución a la creación de expresiones culturales. La Observación, en el apartado II sobre el contenido normativo del artículo 15, establece las personas y comunidades que requieren especial atención: las mujeres, los niños, las personas mayores, las personas con discapacidad, las minorías, los migrantes, los pueblos indígenas y las personas que viven en la pobreza.

En 2010, el Consejo de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), a través de la experta en cultura Farida Shaheed, precisó la interacción del derecho a participar en la vida cultural con los instrumentos de la UNESCO. Para la experta estos instrumentos se sustentan en el principio de que "la promoción y la protección universal de los derechos humanos, incluyendo los derechos culturales por un lado, y el respeto por la diversidad cultural por el otro, se apoyan mutuamente" (ONU/CDH, p.10). La autora sostiene que es responsabilidad de los Estados crear un ambiente favorable para la diversidad cultural y el disfrute de los derechos culturales a partir de distintas medidas, incluidas las financieras. Según la autora estas medidas se complementan con la obligación de los Estados de respetar y proteger la "herencia cultural" en todas sus formas: "el desafío no es tanto preservar bienes y prácticas culturales tal como son, que puede ser inapropiado en circunstancias particulares, sino preservar las condiciones que hacen posible la creación de esos bienes y prácticas, y su desarrollo" (ONU/CDH, p.12).<sup>3</sup>

Otro instrumento de la UNESCO que tendrá parte en este proceso de ampliación de la

3 "It is the responsibility of States, however, to create an environment favourable to cultural diversity and the enjoyment of cultural rights, by meeting their obligations to respect, protect and fulfil those rights. This entails taking a wide range of positive measures, including financial measures. Although States have the obligation to respect and protect cultural heritage in all its forms, the challenge is not so much to preserve cultural goods and practices as they are, which may be inappropriate in certain circumstances, but preserve the conditions which have enabled these goods and practices to be created and developed". (ONU/CDH, p.12)

ciudadanía es la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003, entra en vigor en 2006), que a través de la proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad y luego de instalada, con la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, busca difundir y poner en valor ante la opinión pública ese patrimonio, además de impulsar la creación de mecanismos que generen las condiciones propicias para que pueda producirse.

Además de la ONU, otros organismos han impulsado el debate. Para una parte importante de América Latina, la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) son espacios de cooperación así como de definiciones y orientaciones políticas relevantes para los Estados parte. En 2006 en el marco de la XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno se adoptó la *Carta Cultural Iberoamericana*, cuyo proyecto político subyacente, según uno de los miembros que redactó la carta, tenía dos componentes: “el valor relevante de cultura como factor de desarrollo y la necesidad de promover y proteger la diversidad cultural” (Moneta, 2010, p.422).

La Carta inicia la sección dedicada a los “principios” con el de reconocimiento y protección de los derechos culturales como derecho fundamental, en el marco de los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia de los derechos humanos. El ejercicio de esos derechos “permite y facilita, a todos los individuos y grupos, la realización de sus capacidades creativas, así como el acceso, la participación y el disfrute de la cultura” y son la base para una ciudadanía plena, poniendo en el centro a las personas y colectivos como protagonistas de la cultura.

El texto también establece “ámbitos de aplicación”, entre los que se destacan dos que hacen a la ciudadanía cultural: el primero “cultura y derechos humanos”, aboga por la necesidad de una óptica de derechos humanos en el diseño y gestión de las políticas culturales, y recomienda la adopción de acciones afirmativas “para compensar asimetrías y asegurar el ejercicio de la plena ciudadanía” (OEI, p.429); el segundo es el que refiere a las diversas expresiones de las “culturas tradicionales, indígenas, de afro descendientes y de poblaciones migrantes”, que define como parte de la diversidad cultural

iberoamericana y del patrimonio de la humanidad, y para las que recomienda fomentar su desarrollo, protegiéndolas, preservándolas y transmitiéndolas, entre otras medidas, que aporten a su “plena participación en todos los niveles de la vida ciudadana” (OEI, p.429-430).<sup>4</sup>

Como correlato de estos procesos, desde 2003 los gobiernos de América Latina empiezan a transitar por cambios importantes en las políticas culturales, que entre otros elementos, incorporan esta perspectiva de derechos humanos y de ciudadanía cultural. Uno de los casos destacados en el ámbito del MERCOSUR es Brasil. El *Programa Cultura Viva* del Ministerio da Cultura, cuya acción fundamental fue la creación de los *Pontos da cultura* en todo el territorio brasileño, empezó en 2004, cambiando la orientación de las políticas a través de exoneraciones tributarias a empresas que se habían instrumentado en el pasado (Leyes Sarnei, 1986 y Ley Rouanet, 1991). El Ministerio de Cultura se propone “actuar en forma transversal en el aparato del Estado y de forma horizontal junto a la sociedad civil” (Guerreiro: 179). El modelo de gestión de los *Pontos da cultura* implica la constitución/certificación/reconocimiento de centros comunitarios de producción cultural, con actores ya existentes o en gestación; y la transferencia de fondos del Ministerio de Cultura, a través de llamados públicos, para solventar sus actividades. Esto supuso también un fondo especial para la compra de equipamiento, orientada además a incentivar el software libre (Guerreiro, p.187-188).

En 2009 el Secretario de Ciudadanía Cultural del Ministerio de Cultura de Brasil, Célio Turino, describía la diversidad del programa: “(...) tenemos dos mil puntos de cultura ya en actividad, en aldeas indígenas, “quilombos”, “favelas”, grupos de teatro experimental, teatro comunitario y bailes de vanguardia y música popular, música erudita, investigaciones”. Para Turino lo que define el Programa por la idea de “transformar la realidad del individuo, del grupo y de la sociedad” y recuperar la idea del “bien común”. Para ello se provee a todos los centros de un estudio multimedia para grabar

4 Cabe mencionar que la OEI, antes de la aprobación de la Carta, y a través de su publicación *Pensar Iberoamérica*, impulsó el debate sobre los derechos culturales a partir de los aportes de tres académicos, que plantearon distintas perspectivas sobre los derechos culturales, como una categoría descuidada por los derechos humanos (Symonides, 1998), como posible eje de las políticas públicas en cultura (Achugar, 2003) y como factor del desarrollo humano (Prieto de Pedro, 2004).

música: tres computadoras con software libre, una isla de edición de audio y video, una cámara de video y conexión a internet. Para Turino esto significa colocar “los medios de producción en las manos de quienes producen cultura” (Turino, p.362-363).

En un sentido similar puede entenderse el concepto de *suma qamaña* (aymara) o *sumak kawsay* (quechua) que se traducen como “vivir bien” en Bolivia o “buen vivir” en Ecuador. Este concepto fue adoptado por ambos países en sus constituciones: Ecuador en 2008 y Bolivia en 2009.<sup>5</sup> En Bolivia la Constitución, en su artículo 5°, establece el buen vivir como uno de los principios del Estado, además de reconocer que son “36 culturas, 36 idiomas, 36 formas de ver el mundo” como escribió el Viceministro de Descolonización Félix Cárdenas Aguilar (Arkonada, p.12). Para Fernando Huanacuni Mamani el buen vivir es “el proceso de la vida en plenitud” e implica primero “saber vivir” en equilibrio con uno mismo, y luego “saber relacionarse o convivir con todas las formas de vida” (p.15). Esta perspectiva es integral e incorpora aspectos muy importantes de la vida social/cultural (alimento, formas de caminar, danzar, hablar, soñar, dormir, entre otros), que se plantea como alternativa a las formas de entender la ciudadanía en el capitalismo occidental, y que propone, entre otras cosas, una educación intercultural y bilingüe (p.66), así como la promoción del respeto a la diversidad económica y cultural (p.84).

Estas experiencias entraron en diálogo e interacción a través del espacio iberoamericano y también en el marco del MERCOSUR, generando experiencias similares en varios países de América Latina como los Puntos de Cultura de Argentina (creados en 2011), las Fábricas de Cultura (2007) y las Usinas Culturales (2009), además de los Centros MEC (iniciados en 2007) en Uruguay. A nivel iberoamericano la experiencia puede emparentarse como las “salas concertadas” en Colombia, los museos comunitarios y las casas de la cultura en México o el Centro Nacional de Casas de Cultura en Cuba (Balán, p.373). Como resultado de esta confluencia en el espacio iberoamericano es el concepto de “cultura viva comunitaria”, que ya fue incorporado en algunos instrumentos de cooperación

5 También los países del MERCOSUR adoptaron esta terminología. En la “Declaración de San Pablo sobre Cultura y Sustentabilidad” las autoridades estuvieron de acuerdo en promover la idea del buen vivir y esa resolución fue ratificada en la reunión de XXXIV reunión de Ministros de Cultura del MERCOSUR de 2012, realizada en Buenos Aires.

iberoamericanos. En la XXIII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno de 2013 (de la SEGIB) se aprobó la creación del programa *Iber Cultura Viva*, cuyos seis objetivos están relacionados con la promoción de derechos culturales, la producción de cultura, la organización comunitaria cooperativa, así como la construcción de ciudadanía cultural (SEGIB, 2013).

Una concepción de los derechos culturales implica por un lado un Estado que no solamente *reconoce* su diversidad cultural, sino que garantiza la *participación* de las personas en la vida cultural, como consumidores/espectadores y como productores; que *genera las condiciones* para un desarrollo libre y sin discriminación, de la producción de bienes y de las prácticas culturales. Pero una concepción histórica de la *ciudadanía cultural* deberá tener en cuenta también las luchas de la sociedad civil que, desde el siglo XIX, rompen el cerco y amplían una ciudadanía que se imaginó y pretendió universal, pero que encerraba profundas desigualdades. Tomando la cultura en su acepción más amplia y considerando que los derechos humanos son indivisibles, las luchas por la igualdad, el voto, la libre expresión, la no discriminación de múltiples colectivos minoritarios o subalternizados, así como las experiencias colectivas de trabajo solidario para garantizar el acceso a servicios esenciales como la salud o para solucionar brechas en el acceso a la cultura, son antecedentes importantes de la *ciudadanía cultural* y representan una tendencia que entra en diálogo con el Estado, cuyas respuestas han variado en el tiempo.

## 2. La ciudadanía cultural en Uruguay: tendencias históricas

Para relevar y analizar las tendencias históricas en Uruguay bajo la noción de *ciudadanía cultural* es necesario hacer una precisión: si bien la *Declaración Universal de Derechos Humanos* fue promulgada en 1948 y el PDESC en 1966, recién a partir de los 2000 aparecen compromisos más concretos de los Estados parte en torno a los derechos culturales. Esta es una de las razones por las que la *ciudadanía cultural* como concepto y como política es prácticamente inhallable en el Estado

uruguayo antes de 2000. En una definición históricamente más laxa de la ciudadanía cultural, es posible interpretar algunas acciones de distintos colectivos organizados en Uruguay, como antecedentes de esta lucha por la ampliación de la ciudadanía. Si bien estas organizaciones han adoptado el lenguaje de los derechos humanos en los últimos treinta años, es importante destacar que, en algunos casos, se sustentan en experiencias que provienen del siglo XIX. Como correlato de estas organizaciones y movimientos, es necesario tener en cuenta el proceso de la institucionalidad cultural estatal, que se expresó de diferentes maneras: como preocupación por la educación del pueblo, como interés en la formación de audiencias, la difusión de la cultura letrada y las artes y la extensión cultural.

## 2.1. Antecedentes

Como antecedentes más lejanos en la institucionalidad cultural<sup>6</sup> es posible mencionar la Biblioteca Nacional, así como el Museo Nacional (que se convertirá en 1911 en tres instituciones: Museo de Bellas Artes, Museo Historia Natural y Archivo y Museo Histórico). En ese marco temporal la democratización del acceso a la cultura estuvo implícita en el diseño del cuerpo ciudadano por parte del Estado, aunque en una acepción restrictiva de la ciudadanía. Desde 1830 el proyecto cultural oficial se montó sobre la base de la difusión y generalización de la cultura letrada y las artes, y en el marco de un Instituto de Instrucción Pública, con el objetivo de educar al ciudadano.

En 1929 se crea el SODRE, en el por entonces Ministerio de Instrucción Pública, y “con fines de información y cultura general” (Art. 1 de la Ley 8.557). En 1936 se amplía la ley precedente y se establece entre los fines del SODRE, la realización de espectáculos o audiciones de carácter artístico, científico, ilustrativo, informativo o ameno “con fines de mejoramiento espiritual de los habitantes del

<sup>6</sup> En esta sección no desarrollaremos en detalle el proceso histórico de las instituciones culturales en Uruguay, sino para ilustrar la forma en que se entendió la democratización de la cultura. Para un panorama completo y más detallado de la institucionalidad cultural en Uruguay, ver el capítulo de Victoria Lembo y Hugo Achugar en este informe.

país” (Art. 1 de la Ley 9. 638). La aparición de la radio difusión del Estado inicia una ampliación del alcance de la bellas artes y la información a la población general. Esta tendencia de educar al ciudadano, a su mejoramiento espiritual, se profundiza en la segunda mitad del siglo XX. Al ciudadano como lector (Biblioteca Nacional), se agrega el ciudadano como radioescucha y en 1964, como televidente, también a instancias del SODRE. Si bien se amplían la base ciudadana de la cultura con la utilización de la tecnología, el Estado sigue promoviendo una idea de la participación de las personas en la cultura en tanto espectadores o consumidores, que tienen que resolver su acceso a la tecnología necesaria en el mercado, en el marco de una oferta cultural cerrada a la cultura letrada y las artes.

La cuestión del acceso a la cultura en el marco de una ciudadanía limitada, tuvo como correlato una sociedad civil que intentó suplementar un acceso deficitario a determinados derechos. Las organizaciones de la sociedad civil en Uruguay, en el siglo XIX, cumplieron funciones como solucionar el acceso a los servicios de salud por parte de Sociedades de Socorro Mutuo, creadas por los inmigrantes de distintos orígenes. Algo similar ocurre con las organizaciones anarquistas que, en el contexto del *Novecientos*, crean un “circuitos cultural” propio, heterogéneo, que genera todo tipo de espacios para la difusión de sus ideas doctrinarias y para el acceso más o menos masivo a la cultura: un circuito editorial y periodístico, actividades al aire libre, iniciativas educativas, bibliotecas, librerías y teatros. Más allá de la eficacia política del anarquismo, es importante considerar el rol de este circuito cultural en el acceso a la cultura de los sectores populares en el siglo XIX (Vidal, p.35-57).

Esta historia asociacionista se puede rastrear en la historia colonial y del siglo XIX, a partir de las cofradías, naciones y sociedades de africanos y descendientes de africanos. A fines del siglo XIX los clubes de la “sociedad de color” se constituyen en voceros de la comunidad, reclaman igualdad como ciudadanos libres, luchan contra la discriminación racial a causa de los resabios de la esclavitud, publican semanarios, difunden la cultura letrada y las artes a través de actividades culturales y bibliotecas populares. Estas asociaciones se consolidan en los años treinta del siglo XX.

Para Romero Jorge Rodríguez, actual referente de la sociedad civil afro en Uruguay, los líderes de los años treinta nucleados alrededor de la revista *Nuestra raza* (1917-1948) generaron una

“verdadera unidad de ideas” que propició una “notable toma de conciencia” sobre la realidad local e internacional de los afrodescendientes (Rodríguez, p.110). Por su parte, el historiador Reid Andrews en su libro *Negros en la nación blanca...* define este período histórico como el del “nuevo negro”, un fenómeno que abarca a toda la diáspora africana en América Latina pero también en Francia y Estados Unidos y que se caracteriza por las “nuevas prácticas políticas y culturales, a la vez que una nueva conciencia de la negritud, de sus potencialidades y de sus posibilidades de acción” (Andrews, 2011, 134).

La respuesta del Estado a las demandas de reconocimiento de los afrodescendientes fue variada, pero puede ejemplificarse con dos acciones concretas: a) la Ley Nº 9814 que autoriza rendir honores a los restos del soldado afro-uruguayo Manuel Antonio Ledesma (a quien se identificó como Ansina, pese al informe negativo del Instituto Histórico y Geográfico), la ley 9822 que dispone su colocación en el Panteón Nacional y la declaración del día 18 de mayo como feriado para la realización de un homenaje (ambas del año 1939). Este proceso “culmina” con la inauguración –en 1943– del monumento a Manuel Antonio Ledesma con el que se pretende homenajear a toda la comunidad negra; b) el apoyo económico, hecho por decreto del presidente Baldomir, para la publicación del ensayo *Negros esclavos y negros libres. Esquema de una sociedad esclavista y aporte del negro en nuestra formación nacional* (1941) de Ildefonso Pereda Valdés.

En 1956 la Comisión de Fiestas de la Intendencia Municipal de Montevideo institucionaliza el Desfile de Llamadas, luego de las negociaciones iniciadas por la organización Asociación Cultural y Social Uruguay (creada en 1941, hoy ACSUN) el año anterior. Este evento se convirtió en poco años en un espacio de expresión cultural y una actividad económica que fue involucrando, progresivamente, distintos oficios y trabajadores: directores, compositores, coreógrafos, escoberos, mamás viejas, vedettes, cuerpo de baile, cantantes, diseñadores de vestuario y músicos (Andrews, p.161). La oficialización del carnaval dio lugar a nuevas organizaciones civiles que se encargan del desfile en acuerdo con la Intendencia, en las que participan también las comparsas, así como *Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay* (DAECPU) creada en 1952, y la más

reciente *Asociación Uruguaya de Candombe* (AUDECA), que actualmente nuclea más de 40 comparsas.

El ejemplo de los afrodescendientes en Uruguay, y del candombe como expresión artística en la que se negocia la *ciudadanía cultural* en distintas dimensiones (económica, política y social), es un ejemplo histórico para entender las estrategias de la sociedad civil y de distintos grupos para contrarrestar las limitaciones del ejercicio de la ciudadanía, así como sus interacciones con el Estado y los espacios de negociación que habilita. En las estrategias de anarquistas e inmigrantes se pueden ver otras formas de organización, resistencia cultural y reproducción de la vida cultural que pueden ser útiles.

Para Teresa Porzecanski (1993) la perspectiva “general” sobre el fenómeno inmigratorio fue en detrimento de la diversidad de inmigrantes llegados al país y de sus particularidades:

El discurso histórico hasta los años setenta había recogido una visión general de las influencias de las diversas corrientes inmigratorias (...) sobre todo aquellas influencias más notables dentro del proyecto modernizador e industrializador del batllismo (...) Pero poco énfasis había sido puesto en las particularidades específicas de las culturas –subculturas- inmigratorias, en la diversidad de su espectro, en sus cualidades particulares de tradición, lengua, organización y relacionamiento, y en las formas de inserción de cada una dentro de la sociedad nacional. (p.52)

Los discursos tanto de la antropóloga como de la escritora fueron en la dirección de recuperar el caso de la inmigración judía, la recuperación de su cultura particular, y sus diálogos y tensiones con la cultura nacional. En el mismo sentido van sus novelas *El perfume de Cartago* (1994) y *La piel del alma* (1996), en las que explora la vida de mujeres judías, su religiosidad y costumbres, las complejidades de las relaciones con los hombres, la solidaridad y diálogo con la experiencia de las mujeres negras, y las complejidades de su integración a la vida en Uruguay. Otro tanto se puede decir de la comunidad

armenia y la libanesa, que por provenir de zonas extrañas a la inmigración tradicional, experimentaron procesos de autonomía (escuelas y liceos propios, espacios religiosos, bailes y fiestas tradicionales) e integración (al mundo del trabajo, a la vida política) similares a otros grupos migrantes.

## 2.2. La cultura como disputa (1940-1990)

En la segunda mitad del siglo XX la cultura uruguaya experimenta distintas transformaciones. Mientras el Estado continúa con políticas dirigidas a promover la creación de los artistas profesionales a través de su institucionalidad cultural, con exoneraciones tributarias, asignación de fondos generados por actividades como el juego, premios y estímulos, protección de la propiedad intelectual, entre otras. En la Constitución de 1966 la concepción política de la cultura es la de un bien y esto se expresará en el artículo 34 que hace referencia a la "riqueza artística" del país como el "tesoro cultural de la Nación", bajo la "salvaguarda del Estado", que definirá medidas para su "defensa". En su formulación de la cultura, la Constitución ni siquiera nombra al ciudadano como destinatario de esa riqueza. Sin embargo, en la formulación de los cometidos de distintas instituciones se consolida el interés por la participación de la ciudadanía en la cultura, pensado siempre desde la difusión o extensión de expresiones artísticas, asociadas al modelo de las artes europeas.<sup>7</sup>

El 30 de julio de 1959 se crea, por decreto, la Comisión Asesora de Cultura dentro del Ministerio de Instrucción Pública, integrada por distintos directores de organismos del ministerio (Biblioteca Nacional, los Museos, el SODRE, entre otros) y que tenía entre sus cometidos el de

7 Un modelo que tiene figuras clave en su construcción como Eduardo Víctor Haedo, Justino Zavala Muniz, Juan E. Pivel Devoto y Alberto Zum Felde, entre otros. Aún en este marco eurocéntrico es destacable y excepcional la trayectoria de Lauro Ayestarán como funcionario del SODRE (1937-1940), como asesor en el Museo Histórico Nacional (1940) y como investigador en diversas instituciones educativas, ya que es un hito central en el estudio del folklore y la música popular uruguaya. En especial su libro *La música en el Uruguay* (1953) que incluye en su análisis la música indígena y africana en Uruguay, así como sus grabaciones y estudios sobre el candombe en las llamadas populares y en las oficiales entre 1949 y 1966. Del mismo modo el papel de Ildelfonso Pereda Valdés que desde la sociedad civil promovió la creación, junto a otros actores, del Centro de Estudios Folklóricos del Uruguay (CEFU) hacia 1955, como representante de la filial uruguaya del Comité Internacional de Artes Populares (CIAP).

“proyectar planes de *extensión cultural*, comprensivos de exposiciones, conferencias y cursillos tendientes al mejor aprovechamiento y difusión del material que poseen los servicios representados y coordinar esos mismos planes con otros organismos públicos nacionales o departamentales e instituciones particulares de análogos fines” (Decreto s/n, 30/07/1959, artículo 4). En esta formulación se une la extensión (que implica difusión y también capacitación) con la necesidad de coordinar con autoridades nacionales y departamentales para cubrir el territorio. Como correlato de esta formulación se comenzó con la creación de *casas de cultura*, modelo inspirado en el Ministerio de Asuntos Culturales francés, liderado por André Malraux entre 1959 y 1969, cuya influencia en Uruguay y otros países de la región fue muy importante. Según Herman Lebovics “comenzó a construir casas de cultura multipropósito por toda Francia, llevando París a las provincias (...) con sus casas de cultura regionales preparó el camino a los ministerios de cultura subsiguientes para descentralizar la política cultural y el gasto” (85-86). La “aplicación” de este modelo en Uruguay no depende del gobierno central sino de los gobiernos municipales, por lo que difiere de su original. El decreto le otorga al Ministerio la obligación de coordinar y en la práctica transfiriendo recursos indirectamente, para la realización de actividades docentes y de creación.

La Constitución de 1966 crea el Ministerio de Cultura y el Decreto 160 de marzo de 1967 establece su área de acción (educación, cultura y ciencia) y entre sus 26 cometidos, aparecen algunos vinculados a la ciudadanía cultural: “la educación cívica y el respeto por los derechos humanos” (cometido 6), la realización de actividades y el desarrollo de servicios como congresos, museos, bibliotecas, entre otros (cometido 13), la creación de servicios estatales de “difusión cultural, educativa y científica, a través del libro, de la radiofonía, de la televisión, y demás medios técnicos de divulgación” (cometido 15). Otro decreto, el 265, de abril de 1967, crea una Comisión Nacional de Difusión Cultural, honoraria, con el fin de coordinar las acciones de difusión.

Entre 1964 y 1967 va tomando forma el Instituto del Libro, que muestra un interés particular por fomentar en el pueblo la cultura letrada, creando institucionalidad para una mejor difusión en la ciudadanía. El Decreto 100, del 21 de febrero de 1967, reglamenta el Instituto del Libro y establece sus

cometidos. El artículo 2 le asigna la tarea de instalar bibliotecas departamentales, populares (declaradas de interés en la Constitución de 1966) y circulantes transportables, cuyos servicios están detallados e incluyen "*Extensión cultural* y actividades afines". De hecho le dedica un apartado especial a este servicio cuya finalidad principal es "crear un interés nacional por la lectura, por el libro y las bibliotecas y la de propiciar *un contacto más activo del pueblo* con la obra de los grandes escritores nacionales y extranjeros". Los instrumentos legales y las acciones del Poder Ejecutivo muestran una actitud proactiva del Estado en la difusión y alcance de la cultura entre los ciudadanos, sobre el supuesto de una ciudadanía universal, sin restricciones de acceso.

El período de la denominada "generación crítica", que Ángel Rama sitúa entre 1939 y 1969, se caracteriza por un malestar creciente con la cultura oficial y la consiguiente construcción de una cultura independiente apoyada en el asociacionismo. En su ensayo *La generación crítica* (1972) Rama señala que las organizaciones teatrales independientes enseñaron el camino a otros sectores culturales con la creación de la *Federación Uruguaya de Teatros Independientes* (1947). El teatro independiente llegó a mantener diez pequeñas salas y construyó una carpa ambulante para perfeccionar su "voluntad de educación teatral" y llevar "buen teatro a los barrios montevideanos" (70). Este modelo fue incorporado por los cineclubes que dieron lugar a la *Cinemateca Uruguaya* (1952), el *Cine Club* y el *Cine Universitario* (1949), la creación de editoriales nacionales como *Alfa* (1960), *Banda Oriental* (1961) y *Arca* (1962) y la *Feria Nacional de Libros y Grabados* (1961-2006). A este movimiento se suman también distintas asociaciones de funcionarios y gremios preocupados por esta tarea de divulgación. Para Rama el fenómeno más importante y original fue la creación de cooperativas de trabajo y producción "que adquirieron volumen considerable en el país, algunas de las cuales colindaron o participaron activamente de esta *ampliación cultural*" (71). La *Comunidad del Sur* (1955), todavía activa, fue una de estas cooperativas, de orientación anarquista, que se destacó en el campo editorial del período.

Entre las acciones de la sociedad civil Rama incluye a la Universidad de la República y su concepción de la acción social. Aunque formalmente la Universidad es una institución estatal, el

marco que le proporcionó la autonomía contribuyó al fomento de esta conciencia crítica e independiente. En 1957 el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) ingresa a la Universidad y desde ese entonces tiene una intensa actividad en la sociedad.<sup>8</sup> Las actividades realizadas por IENBA convocaron a docentes y estudiantes, se realizaron en distintos lenguajes expresivos -desde cerámica hasta la pintura mural- y abarcaron distintos puntos del territorio del país, desde Montevideo - Explanada de la Universidad o el Sindicato del Bao en La Teja- hasta la sede de la UTAA (Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas) en Bella Unión. Algunas implicaron períodos de elaboración en los talleres y una irrupción abrupta en la calle y otras implicaron la convivencia de vecinos y universitarios durante meses. Llevar su experiencia en educación artística a otros niveles de la educación pública constituyó otro de los aportes extensionistas de Bellas Artes. En 1963 Errandonea lo explicaba de esta forma: *“De varios modos han de encontrarse el productor y el consumidor, para dialogar sobre su tema. Los diversos modos factibles de estos encuentros indicaron las líneas de contacto que tratamos de establecer con el medio exterior, desde nuestra Escuela (...) Para establecer el diálogo, echamos sobre la mesa una producción -de intención experimental- que sirva de centro crítico. Nuestras ferias o ventas populares tienen ese sentido.”* (Errandonea, 1963, p.95). Entre 1961 y 1972 se desarrollaron estas ventas populares del IENBA bajo este modelo de encuentro del productor y el consumidor, para acercarle distintos productos artísticos. Cabe mencionar una experiencia anterior a esta, el *Club de Grabado de Montevideo* que desde 1953 tuvo una importante participación en la democratización del acceso a las artes visuales. En un artículo reciente Gabriel Peluffo sostiene que, inspirada en el asociacionismo de la cultura independiente, la institución consideraba al socio “como un colaborador participante; vehículo efectivo, igual que el artista, del programa de alianzas culturales de las «clases populares»”. Y en ese sentido el investigador recupera un manifiesto de 1956 en el que afirman que el Club se crea: “Sobre la base de que, por medio del grabado se puede llegar a los distintos sectores del pueblo manteniendo despierto su interés por las manifestaciones artísticas, y de que, sólo de la

<sup>8</sup> El trabajo de relevamiento de estas experiencias fue realizado por Federico Sequeira.

consustanciación del artista y el público nacerá una expresión popular y auténticamente nacional” (Peluffo, p.9).

Para Rama (1972) la producción cultural del período se define por su independencia del gobierno, de sus intereses económicos, de sus concepciones políticas e ideológicas, y se destacó también por la independencia de una dogmática, ya que en su seno convivieron distintas orientaciones en el arco del liberalismo al socialismo, pasando por el nacionalismo (p.73). La sociedad civil, el sector privado y la Universidad, confluyen en el objetivo de ampliar la participación social en la cultura, de democratizarla. Pese a que desarrolló diversas estrategias, algunas de ellas muy creativas, esta cultura independiente operó, al igual que el Estado, desde arriba, “llevando” aquello que suponían “la” cultura (el cine arte, el buen teatro, la buena literatura) a los barrios o al pueblo.

Con la dictadura cívico-militar (1973-1984), este entramado cultural independiente se desarticula. Muchos artistas e intelectuales fueron destituidos, perseguidos, encarcelados, desaparecidos o enfrentados a la situación del exilio, al igual que buena parte de los militantes de la izquierda social y política, así como integrantes de los partidos tradicionales contrarios a la dictadura. En este marco las políticas culturales oficiales se centraron en la promoción de un sentimiento “patriótico-chauvinista” (Moraña, p.93) que se actualizaba en rituales en espacios públicos, en exhibiciones deportivas, en la difusión de nuevos talentos a través de concursos y en la música folclórica, entre otras expresiones culturales (Marchesi, p.357 y ss.). La institucionalidad cultural no se transformó sustancialmente, y la dictadura dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a la “reestructura presupuestal y la racionalización administrativa” del Ministerio de Educación y Cultura, así como una serie de decretos para reglamentar sus dependencias. En el contexto de una cultura autoritaria los objetivos y las políticas tendientes a democratizar la cultura y ampliar la ciudadanía no estuvieron en el horizonte. La cultura se desarrolló en el marco del terrorismo de Estado y la violación sistemática de los derechos humanos: la persecución política, la tortura y la desaparición forzada de personas, así como las prohibiciones a la libertad de expresión o las limitaciones al derecho de asociación, que se flexibilizaron luego del plebiscito de 1980, entre otros.

La restauración de la democracia planteó nuevos desafíos a la cultura. Algunas transformaciones de la institucionalidad cultural y de las políticas, incorporan en su formulación conceptos familiares a la idea de *extensión cultural*, elaborado tanto en la Administración Central como en la Universidad de la República. Uno de esos casos es la creación del Departamento de Cultura en la Intendencia Municipal de Montevideo, en julio de 1985. En las competencias del Departamento ya se expresan algunos elementos nuevos tales como: alentar la participación de la población en las actividades culturales (punto 6), facilitar el desarrollo de instituciones públicas y privadas (punto 10) o la promoción de la creatividad y las habilidades para las artes “de los sectores más desposeídos de la población” (punto 11).

La intendencia de Aquiles Lanza estuvo signada desde el comienzo con la participación de la ciudadanía, a través de las Comisiones de Vecinos que eran unas 400 en 1985. En febrero de 1986 fallece Lanza, y desde el Semanario Jaque, el periodista Diego Martínez (1986) le dedica una página a su trayectoria, en la que destaca la creación del Departamento de Cultura:

Capítulo aparte de la capacidad estadista con que Aquiles Lanza proyectó la gestión municipal, lo constituye la creación del Departamento de Cultura. Si bien lo prioritario estaba vinculado a la implementación de los proyectos sociales, la posibilidad de difundir una cultura popular creativa -que trascendiera los ámbitos tradicionales que normalmente terminaban elitizándola- contó con su amplio respaldo y entusiasmo. Ello trajo aparejado la inserción en los cuadros municipales, de nuevas figuras - que por su experiencia o aporte realizado a la cultura nacional en los años de la apertura democrática- estaban en condiciones de innovar la gestión cultural de la I.M.M. Tal es así que actualmente más de treinta proyectos se encuentran en condiciones de ser aplicados en Montevideo. La realización desde hace algunos meses del circuito cultural a través de todos los barrios, ha venido permitiendo el acercamiento de gente. Y artistas en una experiencia, que de mantenerse, enriquecerá aún más la cultura

popular montevideana. Los festivales musicales para más de cinco mil personas - proyecto experimentado en Villa Biarritz -y la sistemática inauguración de bibliotecas barriales, han invertido dos creencias que un año atrás parecían inconvertibles: la de que la música popular sólo estaba reservada a determinados círculos que la monopolizaban en su gestación y recepción, y aquella que sostenía que la administración pública carecía de imaginación creativa. Lanza creó el espacio para la deselitización de la cultura y hasta para la imaginación del Estado. (p.9)

El director del Departamento de Cultura, Thomas Lowy, es una de las nuevas figuras que aparecen en la gestión municipal y que, como sostiene Martínez, lleva adelante una gestión innovadora. Uno de los aspectos de esta nueva política cultural fue la elaboración de un “proyecto de desarrollo” que incluyó la realización de un “Circuito Cultural Municipal” y el programa “teatro en el aula”, que sigue funcionando actualmente. Según Omar Bouhid, coordinador de este circuito entre 1985 y 1988, el programa recibió una parte importante del presupuesto que permitió formar cuatro equipos de trabajo con técnicos, equipamiento, y transporte, que se desplazaban por toda la ciudad y utilizaban las infraestructuras barriales (Clubes, espacios públicos, entre otras) para la difusión de una oferta cultural heterogénea que cambiaba cada cuatro meses.<sup>9</sup>

A dos años de gobierno democrático, el Semanario *Jaque*, afín a la Corriente Batllista Independiente dentro del Partido Colorado, dedicó tres números especiales en marzo-abril de 1987, a realizar un balance del gobierno en todas las áreas. En ese marco el Director Thomas Lowy (1987) analizó los resultados de las políticas culturales impulsadas por su Departamento, cuyo principal objetivo, afirmaba, es “aumentar la demanda cultural” (p.11). Al finalizar el recuento de políticas implementadas Lowy vuelve a poner énfasis en la ampliación del “mercado cultural”, en términos de oferta y demanda. En ese sentido señala algunos ejemplos:

<sup>9</sup> Información obtenida en entrevista con Omar Bouhid (3 de agosto de 2016)

La experiencia de ómnibus que trasladan público desde las bibliotecas será ampliada más allá de los espectáculos que organiza este Departamento, a través de un convenio a realizarse con la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, de manera de abarcar toda la actividad escénica del país. Si a eso agregamos el intenso trabajo del Circuito Cultural Municipal, que abarca todas las disciplinas artísticas, el Teatro en el Aula y las cifras detalladas en cuanto al aumento de participación del público en Bibliotecas, Teatros, Exposiciones, Museos y Conciertos, no hay duda de que se ha implementado una auténtica estrategia de ampliación de mercado. (p.14)

En paralelo a esta experiencia organizaciones de la “cultura independiente” también impulsaban la extensión cultural, incluso pensada como construcción de un público. El Teatro El Galpón por ejemplo tiene desde 1985 una dependencia que se denomina “Extensión cultural”, que se dedica a ofrecer funciones para educación primaria y secundaria.

Otro de los desafíos en el nuevo escenario es la emergencia de nuevos actores como los jóvenes. La “apropiación simbólica” de estos por parte de la dictadura suponía que las generaciones anteriores “eran irre recuperables” y que el proyecto de refundar la nación “dependía de la formación de las nuevas generaciones” (Marchesi, 2001, p.107-108). La nueva juventud que necesitó y produjo la dictadura era un sujeto social dócil, apegado a las instituciones, disciplinado y saludable, es decir, muy lejos de la cultura juvenil global (contestataria y asociada en algunos casos a la radicalización política) que se gestó en los sesenta, y muy lejos también de las generaciones precedentes locales que habían socavado a las instituciones. Por tal motivo se los muestra en los rituales oficiales y se promueve una política de deportes orientada a ese grupo social (Marchesi, p.109-115). A pesar del intento de la cultura oficial por disciplinar a “la juventud”, este grupo social fue decisivo en la resistencia a la dictadura, participando en el movimiento estudiantil tanto en la clandestinidad (FEUU) como en la

legalidad (ASCEEP) hasta la llegada de la democracia.<sup>10</sup> Con la salida democrática algunas expresiones juveniles como el rock, el grafiti y los fanzines irrumpieron en el espacio público y fueron parte de una nueva discusión sobre los jóvenes en la que tomaron parte los medios de comunicación (televisión, radio y prensa), los partidos políticos, los artistas y la academia.

Los jóvenes que saltan al campo cultural a partir de estas expresiones culturales, no necesariamente fueron parte de la militancia estudiantil de resistencia a la dictadura. Un estudio más exhaustivo debería poder dar cuenta de tránsitos y convivencias entre la militancia política (partidaria o en los gremios estudiantiles) y esta “militancia” en el arte. Parte de la estructura del sentir de los jóvenes en los años ochenta puede analizarse desde el punto de vista de la yuxtaposición entre identificarse políticamente en y con el sistema político local, al mismo tiempo que se participa en una cultura global, con referentes que circularon poco o no habían circulado en el Uruguay dictatorial y con gustos y prácticas culturales en parte inéditas (Trigo, 1995). En 1986 Juan Rial (1987) planteaba que se estaba configurando un nuevo mito, el de la democracia, sostenido sobre el “terror” de no volver a la dictadura. Rial advertía también sobre la posibilidad de una fractura en el imaginario social, de la fragmentación y hacía referencia específicamente a la posibilidad de la disidencia de sectores sociales como los jóvenes.

Las luchas contra el mito de la democracia preceden al regreso de la democracia. El movimiento feminista en Uruguay consiguió votar por primera vez en las elecciones de 1938. Según Sapriza (2015) un titular de la revista *Mundo Uruguayo* expresa la reacción de la cultura hegemónica ante el hecho del voto: “Las mujeres votan, ¿qué más pueden pedir?”. En 1946 se aprueba la ley 10.783 que declara que hombres y mujeres “tienen igual capacidad civil”, que abría nuevos espacios de negociación con la cultura hegemónica. Los debates de los años sesentas y setentas, según Sapriza, configuraron tres tendencias dentro del feminismo contemporáneo: la liberal, la radical y la socialista.

<sup>10</sup> Sobre este proceso desde el plebiscito de 1980 hasta 1983 ver Jung (2011). Los jóvenes del movimiento estudiantil que realizaron la “Semana del estudiante”, 30 años después se autodenominaron “Generación del 83”, etiqueta que se generalizó en la prensa y en el campo político para describir a la generación de la transición democrática.

En América Latina la revolución cubana, la acción católica inspirada en la II Conferencia de Medellín y la experiencia de Allende en Chile, signaron la participación de la mujer en la esfera pública, exigiendo mayor participación en los ámbitos de conducción. Muchas mujeres ingresaron a los movimientos de la izquierda revolucionaria, en la guerrilla urbana, también en sindicatos y partidos políticos.

La dictadura cívico-militar y el régimen represivo, “afectó a las mujeres en su rol familiar y de parentesco, es decir, en el núcleo de sus identidades tradicionales de mujer y esposa”, aportando desde el lugar de los sentimientos, del amor y de la ética del cuidado, muy distintas a la lógica política. Las mujeres salen al espacio público creando organizaciones de derechos humanos vinculadas a sus roles como familiares, así como la “lucha por la subsistencia familiar” en el mercado de trabajo asalariado (Sapriza, 2015, p.943). El terrorismo de Estado y el deterioro de la vida y el salario de la población “afectaron profundamente a las mujeres y suscitaban respuestas políticas de resistencia propiciando el nacimiento de un importante movimiento social -vertebrado por el feminismo- que se puso en evidencia en la transición a la democracia a través de masivas manifestaciones públicas y la lucha sostenida por el logro de la visibilización del papel protagónico asumido por las mujeres en la recuperación de la democracia” (p.944). Esta mayor participación se expresó en la creación y liderazgo de los movimientos por los derechos humanos, así como organizaciones propias. En 1979 se crea el Grupo de Estudios de Condición de la Mujer (GRECMU) que según Ruiz (2014), tuvo un rol doble: trazó genealogías con las mujeres del 900 y formó a las militantes de los años 80 (p.70). En 1984 se crea el Plenario de Mujeres Uruguayas (PLEMU) y al año siguiente Cotidiano Mujer, entre otras organizaciones.

Las mujeres organizadas tuvieron una importante participación en la Concertación Nacional Programática (CO.NA.PRO) cuyo objetivo fue garantizar el “cambio en paz”, luchando por la creación de una mesa específicamente dedicada a la “mujer”. Esta coordinación produjo una serie de documentos sobre asuntos vinculados a la mujer en distintos ámbitos: educación, la cultura y los medios de comunicación, la salud, el trabajo, estatus legal y participación política (Sapriza, 2015, p.944). Al inicio de la vida democrática en 1985 la CONAPRO -y su política del consenso- cayó,

mientras las mujeres siguieron reuniéndose y utilizando los documentos producidos como herramienta de concientización (p.945).

Un ejemplo de cómo es interpretada la emergencia de la mujer en el espacio público durante “la democratización”, tal como la describe Ruiz, es la canción “Movimiento”, grabada por Trochón en el disco con el mismo nombre de 1985 e interpretada también dos años después por *Los que iban cantando* en el disco *Enloquecidamente* de 1987. La canción alude, desde el punto de vista de un hombre, a las diversas posiciones que ocupan las mujeres en el discurso público, desde la mujer objeto del deseo amoroso y sexual, pero también la mujer que disfruta de su cuerpo, pasando por la madre, por la trabajadora, hasta la mujer torturada en la cárcel, la militante, la política: “yo te quería mujer / en movimiento mujer / militando mujer / divagando mujer (...) mimoseando mujer / segregando mujer / amamantando mujer / mordiendo / lamiendo / acabando mujer / (...) fabricando mujer / volantando mujer / asambleando mujer”. La propia dinámica de la canción, iterativa, el uso de la anáfora, la enumeración caótica, expresan esta diversidad de posiciones y la representación de las mujeres en movimiento.

Otros grupos de la sociedad civil también aportaron y complejizaron el mito democrático. La institución Organizaciones Mundo Afro (OMA), creada entre 1985 y 1989, apareció en el espacio público en 1992 y a raíz de los contrafestejos de los 500 años de la conquista, tomando el candombe como expresión cultural y como herramienta política para denunciar la discriminación racial, y reclamar el lugar de los afrodescendientes en el relato nacional. En la salida de la dictadura una parte de la militancia negra se reúne en torno a la casa de la Asociación Cultural y Social Uruguay Negro (ACSUN) creada en 1941, refundada en 1956 y re-creada en 1984 a instancias de los franciscanos del Centro de Investigación y Promoción Franciscano y Ecológico (CIPFE)<sup>11</sup>. Esta organización religiosa

<sup>11</sup> El CIPFE fue creado “el 3 de marzo de 1981, y constituyó su personería jurídica como fundación a los cuatro años, el día 30 de marzo” y se define como “una organización no gubernamental integrada por religiosos y laicos de muy diversas ideologías, pero abonados en un esfuerzo fraterno por construir una sociedad más justa, donde los más desposeídos sean los más privilegiados” según la información que puede verse en su página web: <http://www.cipfe.org> (visitada 17 de diciembre de 2010).

tenía un programa de incentivo a las comunidades de base que contribuyó a abrir la casa de la organización y promovió “una dinámica de discusiones y de proyectos hacia el colectivo negro y la sociedad” con la contribución económica de Organizaciones No Gubernamentales del exterior (Ferreira, 2003, p.17). En el análisis de Ferreira este “impulso externo” fue confrontado por otras organizaciones negras, como Amandla, que a partir de este programa de desarrollo de CIPFE impulsaron un proceso que respondía a “tendencias ideológicas autónomas y a fuertes liderazgos” (p.17), como el de Romero Rodríguez.

Es él quien en 1988 dirige la revista *Mundo Afro*, etapa inicial de OMA, y desde sus páginas lanza una fuerte crítica al gobierno que había organizado un desfile militar para festejar una nueva conmemoración de la Jura de la Constitución de 1830. Para ello convocó a las comunidades de inmigrantes europeos, afirmando una identidad europea en la que el negro es invisibilizado. La editorial de la revista pasó inadvertida en aquel entonces. Sin embargo, según la interpretación de Luis Ferreira, este discurso fundacional se caracterizó por un cambio en la perspectiva de los militantes afrodescendientes que ya no se dirigen exclusivamente a la “raza negra” -como lo hicieron en todos sus intentos periodísticos históricos desde fines del siglo XIX- sino a “los uruguayos”, confrontando el racismo oculto tras la idea del igualitarismo universal y de la invisibilización de las diferencias que caracterizan al país según el discurso dominante (p.15).

Desde sus inicios OMA opera al mismo tiempo en el escenario nacional, con denuncias de discriminación, cuestionamientos al discurso oficial sobre la “identidad uruguaya”, y en el escenario internacional mediante acciones de solidaridad con Somalia, intervenciones en foros y vínculos con organizaciones internacionales o agencias de las Naciones Unidas. Ambos espacios y tiempos (nacional e internacional) dialogan y se interfieren permanentemente de tal forma que una nota del *New York Times* permite a OMA estar en los noticieros locales o una denuncia ante un organismo internacional desemboca en una respuesta del Estado (el módulo de raza en la encuesta continua de

hogares realizada por el INE en 1996, que se repitió en 2006 y se integró al censo de 2011) o participar y protagonizar un encuentro internacional en Durban (Sudáfrica), la III Conferencia Mundial contra el Racismo y la Discriminación en 2002.

El movimiento de las mujeres que emerge de la dictadura encuentra un escenario similar que se abre con lo que Sapriza (2015) llama la “institucionalización del movimiento de mujeres” en la ONU, a partir de la creación del Año Internacional de la Mujer en 1975. Este proceso se acompañó con foros paralelos de organizaciones no gubernamentales que “fueron generando redes de organizaciones sociales no gubernamentales con una creciente visibilidad, voz y poder” (p.947). Las Conferencias de la Mujer fueron acompañadas “con la canalización de recursos y el trazado de proyectos en los distintos países, así como por el apoyo a ONGs y organizaciones de base y de mujeres” (p.947). En paralelo se producen otras coordinaciones a nivel regional, como los encuentros feministas de América Latina y el Caribe que comienzan a realizarse en 1981, así como distintas redes especializadas en temas de salud, violencia doméstica y sexual, entre otras. Para Sapriza se instaló en el movimiento de mujeres un debate entre la estrategia de incidir en la formulación de políticas públicas a partir de “su capacidad técnica y profesional” y la lucha por “la ampliación de la ciudadanía” o el mantenimiento de una “acción autónoma” del Estado y de los organismos internacionales. La mayoría del movimiento se pliega a la estrategia de incidir en las políticas públicas en un proceso pautado por la ONU en la IV Conferencia de Naciones Unidas para la Mujer de Beijing en 1995 (p.948). El “Plan de Acción” que resulta de la IV Conferencia aprobada por los gobiernos que se comprometían a eliminar los obstáculos para la participación política de la mujer en todos los aspectos y promover la igualdad con los hombres en la toma de decisiones. En muchas ocasiones el Plan de Acción hace referencia a la cultura como espacio de disputa, hace referencia al respeto de la diversidad cultural de las mujeres indígenas, pero también la necesidad de promover la participación de la mujer en las instituciones culturales, la lucha contra las imágenes estereotipadas de la mujer en los medios de comunicación, o las prácticas culturales que perjudican a las niñas, entre muchas otras.

Según Sapriza (2015) el éxito del plan de acción y de lo que se derivó de él, es el resultado de

una alianza entre “feministas de la sociedad civil, feministas políticas y feministas en la burocracia estatal” (p.949). Por otra parte, la autora señala que la agenda de este feminismo institucionalizado ha tenido en Uruguay diversos problemas como las enormes dificultades para lograr la legalización del aborto, que aparece como debate en la salida de la dictadura, la cuestión de la participación política en el sistema representativo y la violencia de género. El movimiento feminista se multiplica en distintos escenarios, es interpelado por las mujeres que le señalan su matriz eurocéntrica, por las mujeres indígenas y afrodescendientes, y otras tensiones como el espacio público ampliado en las redes sociales, entre otros desafíos (p.956).

Los jóvenes, las mujeres y los afrodescendientes en la posdictadura muestran dos posibles estrategias: la construcción de espacios propios, que a veces entran en violento enfrentamiento con la institucionalidad cultural, y el trabajo de negociación frente al Estado, no exento de conflictos, para que reconozca el patrimonio cultural de los grupos y desarrolle acciones concretas para profundizar la democracia. Por su parte la llamada “cultura independiente”, en la que siguió primando el asociacionismo, dio lugar a nuevos procesos e instituciones. El movimiento de la música popular uruguaya, por ejemplo, que se superpuso en la salida democrática con el rock, e incluso se le opuso y ocupó un lugar entre “los jóvenes”. Una gran cantidad de músicos (los artistas que conformaban *Los que iban cantando* por ejemplo, Luis Trochón, Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, entre muchos otros) se formaron en torno a Coriún Aharonián y al sello todavía existente, Ayuí/Tacuabé, fundado en 1971, y también en la experiencia de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que se realizaron entre 1971 y 1989 (Alencar Pintos, p.166-167). Estos músicos jóvenes fundaron, a la par que se producían los Talleres Latinoamericanos de Música Popular (Lazaroff, 2014, p.13-15;36-37), el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) en 1983.

En el período postdictatorial aparece el concepto de Organizaciones No Gubernamentales, extrapolado de un contexto internacional que las promueve desde distintos ámbitos como la ONU o la Comunidad Económica Europea a fines de los años sesentas hasta hoy. Para Barreiro y Cruz (1988) las ONG's se distinguen de los grandes movimientos sociales (como el de los trabajadores, los estudiantes

o los cooperativistas), que influyen en la política y en la esfera pública desde una “visión político-estatalista”; y también de los “actores sociales relevantes y núcleos de iniciativa” que surgieron en el período y que exploraron la esfera de la vida privada y lo cotidiano (p.19).<sup>12</sup> Esta compleja red de la sociedad civil tuvo distintos enfoques y prácticas en relación al Estado. Muchas de ellas prestando servicios a través de fondos del Estado, que de esa forma tercerizaba sus obligaciones con la ciudadanía.

### 2.3. La ciudadanía cultural como eje de las políticas públicas en cultura (2005-2015)

En los últimos diez años el Estado uruguayo incorpora una perspectiva de derechos humanos, y en particular de los derechos culturales, que atraviesa muchas de sus acciones, y se expresa en la promulgación de leyes y en la creación de distintas políticas, programas y acciones. Fuera del ámbito de la institucionalidad cultural, en los últimos años, se puede mencionar el trabajo combinado de los militantes de la diversidad sexual, la academia y la institucionalidad del Estado, que inició un proceso de renegociación del orden sexual que implica una ampliación de la democracia, la ciudadanía y la igualdad social y jurídica (Sempol, 2013, p.8). En el campo legal hay dos hitos centrales: la Ley 18.620, de octubre de 2009; y la Ley 19.075, de abril de 2013. La primera consagra el derecho a la identidad de género y al cambio de nombre y sexo en documentos identificatorios. La Ley 19.075 de abril de 2013 modifica el Código Civil y transforma la institución del matrimonio, una pieza central de la estructura sexual<sup>13</sup>, definiéndolo como la “unión permanente de dos personas de distinto o igual

<sup>12</sup> Para los autores estas organizaciones están “fuertemente institucionalizadas, nucleadas en torno a un cuerpo técnico y profesional rentado, que utilizan recursos generalmente aportados por agencias de cooperación internacional y que manifiestan, a través de su discurso y de su práctica, una permanente elaboración sobre los temas de la democracia y el desarrollo”, y que se relacionan indirectamente con la población destinataria “expresándose en diversas formas de intermediación, coordinación o prestación de servicios” (29).

<sup>13</sup> Según De Lauretis la estructura sexual se define como “las formas en que la subjetividad, la identidad sexual, el deseo y los impulsos sexuales son orientados, modelados, formados y reformados por la representación, las imágenes sociales,

sexo”. Esta ley recoge además modificaciones que venían del 2009 que incorporan a las familias homoparentales en el sistema de adopción del Código de la Niñez y la Adolescencia.<sup>14</sup> La promulgación de las dos leyes implicó no solamente un reconocimiento del Estado sino una importante ampliación de derechos.

En abril de 2007 entran en vigor las Convenciones de Diversidad Cultural y de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO. Ambos mecanismos fueron importantes para el reconocimiento de la cultura afrouruguaya por parte del Estado. En 2006 se promulga la ley 18.059 que establece el tres de diciembre como *Día nacional del candombe, la cultura afrouruguaya y la equidad racial*. Al año siguiente se dedica el Día del Patrimonio a los afrodescendientes y a tres de sus vedettes y cantantes de candombe (Lágrima Ríos, quien falleció ese año, Marta Gularte y Rosa Luna). En octubre de 2009 el candombe y el tango (esta última en sociedad con Argentina) entran en la “Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” de la UNESCO aprobada por la Comisión Intergubernamental. El Ministerio de Educación y Cultura creó el Grupo Asesor de Candombe, integrado por la sociedad civil, y desarrolló un Plan de Salvaguarda del candombe y su espacio sociocultural, presentado en 2015. A estas medidas de reconocimiento de la diversidad cultural hay que sumar las acciones afirmativas y la creación de cuotas para acceder al trabajo previstas e instrumentadas con la Ley N° 19.122 de 2013, reglamentada al año siguiente.

Pero esta fue apenas una parte de las medidas que toman el gobierno nacional y los gobiernos departamentales, para la promoción de la diversidad cultural. El *Primer informe nacional sobre la implementación de la Convención de Diversidad Cultural en el período 2007-2011* arroja -más de noventa medidas a nivel nacional y más de cien a nivel departamental, además de recoger las distintas opiniones de la sociedad civil.

---

los discursos y las prácticas que hacen de cada individuo, de cada ser histórico un sujeto singular psico-socio-sexual” (En Sempol, 2013: 8)

<sup>14</sup> La Ley 18.246 (2007) consagró la unión concubinaria sin distinción de género y la Ley 18.590 (2009) modificó el Código de la Niñez y la Adolescencia para habilitar la adopción en el marco del concubinato.

En ese sentido el acceso democrático a bienes y servicios culturales ha pasado a ser uno de los ejes centrales del Ministerio de Educación y Cultura desde 2005 a nivel nacional. Al mismo tiempo el gobierno departamental de Montevideo crea el *Programa Esquinas* (2005) dentro del Departamento de Cultura. El programa se propone, según su definición en la página web oficial de la Intendencia de Montevideo, “desarrollar un trabajo que apunte a la producción de elementos de identidad cultural, de expresión y de creación artística como forma de promover derechos culturales de la ciudadanía”. La definición del Programa Esquinas refiere directamente a los “derechos culturales” y es un ejemplo del cambio de perspectiva que permeó todos los niveles de gobierno en la última década. Este programa apunta al desarrollo de la cultura comunitaria, interviniendo en más de cien espacios públicos y ofreciendo más de 150 talleres gratuitos al año. Además creó en 2006 la Escuela Equinera para reforzar esta tarea, privilegiando la educación no formal y los procesos de aprendizaje por encima de los resultados concretos.

En el ámbito del Ministerio de Educación y Cultura varios instrumentos expresan el compromiso con la agenda de derechos culturales: la creación del Fondo Concursable para la Cultura, el Fondo para la Recuperación y Construcción de Infraestructura para el Desarrollo de Actividades Artísticas y Culturales en el Interior del País, ambos previstos en la ley de presupuesto N° 17.930; la implementación del proyecto Centros MEC en 2007 y la creación de Área de Ciudadanía Cultural en 2009.<sup>15</sup> Estas cuatro iniciativas no son las únicas desarrolladas por el MEC pero son representativas de la incorporación de una perspectiva frente a la cultura que aspira al acceso universal de los ciudadanos a la cultura, que promueve la diversidad y la heterogeneidad de expresiones artísticas y culturales de la población uruguaya, y que busca generar las condiciones para que esta diversidad pueda expresarse por diferentes medios y desde distintas tradiciones.

<sup>15</sup> Cabe señalar que si bien el proyecto surge en la Dirección Nacional de Cultura la Dirección de Centros MEC pasó en seguida a la Dirección General de Secretaría. Si bien su objetivo inicial era la alfabetización digital, los Centros MEC se convirtieron en centros culturales dispersos en todo el territorio nacional, excediendo su objetivo inicial. La Dirección de dicho proyecto depende de la Dirección General de Secretaría del MEC y fue formalizada en la ley de presupuesto N° 18.719 correspondiente al quinquenio 2010-2014.

La consigna del acceso democrático a bienes y servicios culturales se expresa en los Fondos Concursables para la Cultura (FCC), cuyo objetivo es que todo ciudadano, en cualquier parte del país, tenga la posibilidad de obtener dineros públicos para financiar un proyecto cultural. Desde su inicio en 2006 hasta hoy, los llamados anuales de los FCC se han realizado sin interrupciones y con incremento progresivo del presupuesto. Por su parte el proyecto “Recuperación y Construcción de Infraestructura para el Desarrollo de Actividades Artísticas y Culturales en el Interior del País” tiene el objetivo de propiciar inversiones públicas en infraestructuras culturales en todo el territorio nacional (excluyendo Montevideo). Desde su inicio a la actualidad este proyecto ha incrementado su presupuesto y desde 2009 funciona como un “fondo concursable” al que se accede por concurso. En 2012 recibió el apoyo de la Oficina de Planeamiento y Presupuesto, por el que quintuplicó el dinero asignado a este proyecto. Esto ha permitido comenzar a recuperar -y en algunos casos ayudar a crear- cines, teatros y otros centros culturales, estimulando el desarrollo local, articulado con otras acciones del MEC (Centros MEC, Usinas de Cultura) y de otros ministerios en todo el territorio nacional.

Dentro de la Dirección Nacional de Cultura la creación de un área denominada “Ciudadanía cultural” en 2009<sup>16</sup> responde en primer lugar a concebir el acceso a la cultura como un derecho de todos los ciudadanos, con especial atención a aquellos que ven reducidas sus capacidades de ejercer este derecho, y a la idea de un ciudadano partícipe de la vida cultural no solamente en tanto consumidor o espectador, sino como productor de cultura. El área se organiza en tres proyectos: las usinas de cultura, las fábricas de cultura y los talleres artísticos para la inclusión social. Los tres proyectos apuntan a la participación efectiva de la población en todo el territorio nacional. Las Usinas generan las condiciones necesarias (equipamiento, infraestructura y recursos humanos) para que la ciudadanía pueda producir música y audiovisuales. En la actualidad hay 18 usinas, diez en distintos

<sup>16</sup> Dos ejemplos de transformaciones similares en la región. El Estado de Brasil crea la Secretaría de Ciudadanía Cultural en 2003, y luego de varios cambios, pasó a denominarse Secretaría de Ciudadanía y de la Diversidad Cultural en 2012. En Colombia existe la Dirección de Poblaciones, creada en 2008, con cometidos familiares al concepto de ciudadanía cultural como la diversidad y los derechos culturales.

puntos de Montevideo y ocho en el resto del territorio. Las fábricas de cultura son espacios de formación y desarrollo de emprendimientos culturales, que generan innovación y valor agregado, puestos de trabajo y acciones colectivas, que trabajan fundamentalmente con colectivos en distintas situaciones de vulnerabilidad (desocupados, fuera del sistema educativo formal, con discapacidad, pacientes de salud mental, privados de libertad, diversidad sexual, entre otros). En la actualidad once fábricas están en funcionamiento y otras catorce ya concluyeron su formación. Los talleres para la inclusión social ponen a disposición distintas herramientas de educación no formal en distintas disciplinas artísticas que atienden el mismo corte poblacional. En la actualidad este programa ya no se ejecuta. El Centro Cultural Urbano trabaja con personas en situación de calle, con un perfil de cultura comunitaria que apunta también a talleres de formación artística, incluyendo población trans y ciudadanos con situaciones de salud mental.

Por último, los Centros MEC están instalados en distintos puntos del territorio (mayormente en localidades de menos de cinco mil habitantes) y desde su creación formal en 2010 se encargan de desarrollar con distintos aliados (ANTEL, gobiernos departamentales y municipales y sociedad civil) “actividades culturales, educativas, recreativas, de difusión de la ciencia y tecnología, y de entretenimiento”, además de impulsar “el Plan Nacional de Alfabetización Digital” y el funcionamiento de los Centros como espacios de acceso y uso de las tecnologías de la información y la comunicación” (Elissalde, 2013, p.65). De este modo el MEC distribuye sus políticas en todo el territorio, facilitando al ciudadano el acceso a programas y servicios brindados por la institución. En la cuestión de la inclusión digital, los centros MEC forman parte de un conjunto de iniciativas que exceden al MEC, como la Red Uruguay Sociedad de la Información de la empresa estatal ANTEL que además de garantizar un importante servicio de conectividad pago, desde 2001 instala *Espacios de inclusión digital* en todo el territorio nacional; o el Plan Ceibal, iniciado en 2007 con el objetivo de la inclusión digital de niños y adolescentes en el marco del sistema educativo; así como el más reciente Plan Ibirapitá que trabaja en la inclusión digital de los adultos mayores jubilados con menores ingresos.

Los instrumentos reseñados son parte de un fenómeno reciente en Uruguay que puede transformar definitivamente la tendencia histórica del Estado a la *extensión cultural*, porque amplía la participación ciudadana llegando a grupos no alcanzados por el modelo de ciudadanía universal, y porque genera las condiciones para la creación mediante la construcción de infraestructuras y la introducción tecnológica. Al objetivo de la participación en tanto consumidor o espectador, se incorpora la participación de las personas (individuos o colectivos) en tanto productores de cultura, intentando modificar así la matriz paternalista que definía -y todavía define en alguna áreas- qué contenidos y lenguajes artísticos son los que *deben* ser apropiados, o los que importa que sean apropiados, por la ciudadanía. En cuanto a la relación con la sociedad civil en algunos casos el Estado ha propuesto mecanismos no previstos en las demandas, en otros ha respondido a iniciativas de la sociedad civil, e incluso también se ha servido de saberes y prácticas ampliamente difundidos en la sociedad civil para alcanzar sus objetivos (fundamentalmente en lo referente a educación no formal a través del arte con distintos colectivos en situación de vulnerabilidad).

### **3. Análisis de las tendencias consolidadas y los factores de cambio**

Las tendencias consolidadas y los factores de cambio fueron construidas en base al análisis histórico precedente, y en cada una de ellas se sintetiza un conjunto de acciones y actores, en momentos y contextos diferentes. A su vez las tendencias no desaparecen en el presente, sino que se reconfiguran al articularse con los factores de cambio.

#### **3.1. La extensión o difusión cultural (Tendencia consolidada)**

La extensión o difusión cultural es una tendencia que engloba distintos objetivos y planes de

las instituciones culturales que apuntan a alcanzar a la población distintos productos y servicios culturales tomando como eje al ciudadano como espectador o consumidor. Lo que tienen en común las políticas englobadas en esta tendencia es que suponen un conjunto de disciplinas artísticas y contenidos culturales que deben ser difundidos en la población a través de distintos medios y actividades. El carácter histórico de esta tendencia es lo que define las variaciones entre el arte y la cultura que se considera debe ser difundido y también los puntos de vista desde los que es percibido el ciudadano y los grupos sociales desde el Estado y desde las instituciones de la sociedad civil. En el caso del Estado la educación del ciudadano o del pueblo y su “formación espiritual” parecen ser los factores que explican esta tendencia. En el caso de la denominada “cultura independiente” esta tendencia se presenta en una oferta artística y cultural en ocasiones distinta a la del Estado, e incluso decididamente opuesta en algunos casos y momentos históricos. Pero también se explica por la necesidad de sostener económicamente las propuestas independientes.

Si bien se trata de una tendencia histórica consolidada en el Estado y en las instituciones culturales independientes, en los últimos años el discurso se ha especializado apuntando a la “creación de públicos o audiencias”. Se han hecho importantes inversiones para la recuperación y creación de infraestructuras como el Complejo *Adela Reta* del SODRE (MEC), la Sala Zitarrosa o el Teatro Solís (Intendencia de Montevideo), todas en el centro de Montevideo. Al mismo tiempo se han promovido fondos para recuperación de infraestructuras culturales en el Interior (MEC) y, a través del Presupuesto Participativo, se han construido o refaccionado infraestructuras culturales en el resto de la ciudad de Montevideo. A su vez, se han hecho esfuerzos para ampliar y mejorar la oferta cultural de estas salas. También las instituciones (teatros y salas de espectáculo) han generado distintos estímulos económicos para facilitar el acceso, mediante descuentos en el caso del Estado o la creación de abonos como Socio Espectacular, en el caso de distintas organizaciones de la denominada “cultura independiente”.

El acceso a los bienes y servicios culturales está siendo transformado en las últimas décadas por la irrupción de Internet y las nuevas tecnologías, que permiten el desarrollo de consumos

heterogéneos y la pertenencia a distintos públicos globales. Es esperable que estos fenómenos contemporáneos transformen también el rol de instituciones culturales públicas y privadas en el marco de los Estados-Nación. Uno de los asistentes al Taller planteaba un escenario en el que la plataforma You Tube tenía mucho más peso en los consumos culturales de un ciudadano que el Estado a través de sus medios de comunicación o la programación de sus salas de espectáculos.

Estas transformaciones representan un desafío para esta tendencia histórica, en la medida en que presentan algunas oportunidades: por ejemplo, la creación de la aplicación MUS, que a imagen y semejanza de Spotify, y con el apoyo de ANTEL, pone a disposición de los ciudadanos la música uruguaya en una plataforma de streaming. Pero el Estado también debe ocupar el rol de proteger, generar las condiciones para la producción y la difusión de expresiones culturales, que quedan marginadas o excluidas del mercado, fuera de las tramas globales y de las industrias culturales en el ámbito nacional. Por otro lado, en este escenario los consumidores son más activos (se habla de “prosumidores”, es decir, productores y consumidores al mismo tiempo), lo que podría implicar, de consolidarse prácticas de apropiación y creatividad, transformaciones importantes en el futuro. Las instituciones culturales del Estado y de la sociedad civil, deberán tomar en cuenta los cambios que se están produciendo hoy para poder cumplir con su rol de democratizar y ampliar el acceso y la participación en la cultura.

En tal sentido algunas personas en los Talleres hicieron referencia a los procesos de decisión de qué contenidos se difunden y a la necesidad de generar espacios que acerquen y construyan la demanda de los ciudadanos a las instituciones, porque algunos ciudadanos y grupos demandan la experiencia humana de “hacer” y otros de consumir productos de excelencia artística. Esto se ejemplificó con la posibilidad de poner en diálogo a la Comedia Nacional con los grupos de teatro comunitario, que se desarrollan en distintos niveles y podrían contribuir a tender puentes entre dinámicas locales y políticas centrales del Estado.

### 3.2. La cultura independiente (Tendencia)

La llamada “cultura independiente” toma su nombre del movimiento teatral de los años cuarenta del siglo XX, pero forma parte de una tendencia mayor, el asociacionismo. Es una iniciativa de la sociedad civil que, en el campo de la cultura, implica la asociación de ciudadanos para el consumo, la producción y difusión de distintas expresiones culturales, sustentada en prácticas que tienden a la autogestión o cooperativización, y que por lo general trabajan al margen o en contacto mínimo con el Estado y con el mercado creado por las industrias culturales. Este modelo ha generado puestos de trabajo, aunque es todavía un problema del sector, la creación de empleo genuino, con aportes y posibilidades de acogerse al régimen de seguridad social. Existen emprendimientos que pueden instalarse en una zona gris, gestionadas con un modelo empresarial (empresa familiar), como editoriales, sellos discográficos y teatros, algunos vinculados históricamente a la cultura independiente (Ediciones Banda Oriental o Sondor, por citar dos ejemplos). Estas empresas resistieron la desarticulación de la cultura independiente y del mercado interno que construyó, en el período de la dictadura cívico-militar, y en algunos casos han tenido que recurrir a fondos del Estado para poder continuar con su actividad en las últimas décadas.

Esta tendencia animó en Uruguay la creación de distintos circuitos culturales como el anarquista o las instituciones que agrupaban afrodescendientes o a distintos grupos de migrantes desde el siglo XIX, los que se sumaron los grupos de la “cultura independiente” en el siglo XX. Actualmente, y no necesariamente en una línea de continuidad con aquellos modelos de gestión, surgen distintas iniciativas que pueden enmarcarse en esta tendencia. Es el caso por ejemplo de sellos de música libre (Esquizodelia, Estampita Records, entre otros), que se organizan en torno a las licencias Creative Commons. Esta organización global estimula el intercambio y el uso de contenidos culturales a través de herramientas legales (licencias), que buscan flexibilizar el derecho de autor reservado (total o parcialmente) hacia un modelo de cultura libre, pasible de ser explotado comercialmente. También existen experiencias de ferias y espectáculos, organizados por colectivos y pequeñas editoriales artesanales (como La Propia Cartonera, entre otras), con escaso o nulo nivel de

institucionalización, que promueven circuitos o mercados alternativos de distribución de la cultura. Por ejemplo, y solo para tomar uno reciente, la “Feria nocturna de libros, música, videos y más” (mayo de 2017), organizada por la editorial Factor 30, en la que participan otras editoriales que se autodenominan “independientes”, y que es parte de un fenómeno mayor que todavía no ha sido estudiado.

Las razones por las que aparecieron y siguen apareciendo algunas instituciones culturales, así como otro tipo de expresiones menos institucionalizadas, son muy variadas. El primero es la creación de alternativas que los ciudadanos, más o menos organizados, generan para acceder a la cultura. Son espacios para la difusión de artistas y colectivos de artistas, así como formas de generar difusión y fuentes de trabajo a largo plazo. En muchos casos surgen también por una disconformidad o una mirada muy crítica sobre la propuesta cultural oficial (del Estado en sus distintos niveles de gobierno), o porque directamente no existen o son escasos los espacios que el Estado dedica a una determinada expresión cultural, y también por las lógicas del mercado y el dominio de grandes grupos industriales que restringen o uniformizan la oferta cultural. En las experiencias de Cinemateca y el Cine Universitario se sintetiza en parte la actividad de los Cine Clubs, que surgieron precisamente como una forma de acceder a una oferta más variada que la de las salas comerciales y a un Estado ausente en la promoción del cine.

Uno de los problemas que algunas instituciones históricas de la cultura independiente han tenido desde los años 90 es el de su sustentabilidad económica. El proyecto *Socio Espectacular* surgió precisamente como una forma de ampliar las capacidades económicas de las instituciones de la cultura independiente mediante la cooperación. Cuando fue creada en 1997 era una alianza entre el Teatro El Galpón y el Teatro Circular, para crear “un sistema de socios más amplio que el ya tradicional que sostuvo a las instituciones teatrales desde su nacimiento”. Esta alianza se fue ampliando e incluyendo a otras instituciones teatrales como la Comedia Nacional, entre otros; cines comerciales y “de arte” como el Cine Universitario y Cinemateca Uruguay; la Editorial Banda Oriental con una colección de libros mensuales, acceso a espectáculos deportivos, el carnaval, la Orquesta Filarmónica

y el SODRE. De esta forma consolida su idea de una “cultura al alcance de todos”, que en rigor es una oferta de cultura artística en el mercado, que sirvió para sostener algunas instituciones de la cultura independiente que vienen de la segunda mitad del siglo XX y nutre también a instituciones públicas.

En el futuro la creación de nuevas iniciativas de cultura independiente y la continuidad de colectivos e instituciones históricas, hace pensar que será necesario tanto para el Estado como para las propias organizaciones, en mecanismos para su sustentabilidad. Los distintos fondos concursables ofrecidos por el Estado, o propuestas de los gobiernos locales –caso de Montevideo y Maldonado– como el *Programa para el fortalecimiento de las artes* de la Intendencia de Montevideo, con apenas cinco años, conviven hoy con asignaciones presupuestales discrecionales que algunas instituciones solicitan en virtud de, por ejemplo, el patrimonio artístico y cultural que custodian en sus acervos, como es el caso de Cinemateca Uruguay. Pero además de estos fondos o asignaciones discrecionales, es posible pensar en una articulación con tendencias emergentes como el emprendedurismo o formas del mecenazgo (crowdfunding), apoyadas en las nuevas tecnologías, que pueden ayudar a sostener las propuestas independientes, apelando al aporte económico de los ciudadanos (locales y del mundo) como lo ha hecho históricamente. Si bien la modalidad a través de Internet no está consolidada, ya aparecen en el mundo editorial, por ejemplo, autores que recurren al crowdfunding para publicar sus libros, saltándose la intermediación de las editoriales. Es el caso de la novela *¿No has oído hablar de Cardoso?* de Diego Ruiz y Mateo Arizcorreta, publicada en 2015, o *Contar la plata* de Maximiliano Álvarez publicada en 2017, que además no utiliza el sistema de protección de derechos de autor tradicional (copyright) sino una licencia Creative Commons que permite hacer obras derivadas, reconociendo la fuente y que además impide el uso comercial de terceros.

Un planteo surgido en los talleres es que el Estado cumpla otro rol, además de asignar fondos, que es “dejar vivir” a las iniciativas independientes. Con esta expresión se hacía referencia a la no intervención en espacios que no quieren el apoyo del Estado, pero que por distintas razones son vigiladas o controladas excesivamente (el caso paradigmático y reciente es la Casa de Filosofía). Pero también en el sentido de las clausuras o inspecciones de las Intendencias, que utilizan

reglamentaciones antiguas y que requieren una revisión. Se hizo referencia también a las exoneraciones tributarias y otras, como el pago de AGADU. Todas estas formas implican un Estado que regula o estimula pero no necesariamente con fondos públicos. En junio de 2017 la Dirección Nacional de Cultura del MEC lanzó el registro de propuestas culturales para que sean designadas como “Puntos de Cultura”, con la intención de articular las iniciativas de la sociedad civil con las distintas dependencias del Estado dispuestas en el territorio. La creación de estos puntos de cultura, sin necesariamente apostar a la financiación estatal, puede ayudar a mejorar y aceitar las relaciones entre la cultura independiente y los actores locales, para efectivamente “dejar vivir” a las organizaciones.

### 3.3. La participación del ciudadano como productor de cultura (Factor de cambio)

Si bien los sujetos, individual o colectivamente, siempre han sido productores de cultura, independientemente del reconocimiento y estímulo del Estado, el cambio de las últimas décadas implica no solamente el reconocimiento de la diversidad de expresiones culturales, sino también la generación de condiciones para la producción cultural de individuos y colectivos que tradicionalmente han estado al margen de los apoyos estatales. Lo que ingresa como un factor de cambio es el planteo de una focalización en aquellos ciudadanos o grupos de ciudadanos que no participaron históricamente de las redes de influencia de los artistas en el Estado.

Este factor de cambio se expresa en algunas políticas recientes, que ponen como eje al ciudadano en tanto productor de cultura y no solamente como espectador/consumidor. Como se desprende del análisis histórico, distintos grupos sociales solucionaron sus dificultades de acceso a la cultura, a la vez que promovieron sus propias prácticas creativas. De modo que el ciudadano, o los grupos de ciudadanos, siempre produjeron cultura, con o sin legitimidad estatal. Con este cambio de perspectiva, el rol del Estado es generar las condiciones para la reproducción de una diversidad de expresiones culturales; e incentivar la participación activa del ciudadano, especialmente en aquellos grupos sociales con un acceso restringido, por diversas razones, a determinadas formas de la

producción cultural que requieren infraestructura y conocimientos técnicos específicos.

La reciente implementación de políticas culturales diseñadas desde este punto de vista, como las Usinas y Fábricas de cultura, y la construcción de otras infraestructuras como el Complejo Sacude (Salud, Cultura y Deporte), no implicó ni implica, abandonar las políticas de profesionalización. De hecho en los últimos años se han creado nuevas infraestructuras dedicadas a la producción de las élites como el Espacio de Arte Contemporáneo, la sede del Instituto **Nacional** de Artes Escénicas, el Museo Figari o el Complejo Adela Reta, entre otros; se impulsaron transformaciones en el sistema educativo (educación artística en primaria, bachillerato artístico en Secundaria, iniciativa de creación de una Facultad de Artes); y se incrementó el presupuesto en cultura permitiendo la creación de nuevos premios y estímulos (como el Premio Nacional de Música o el Fondo de Estímulo para la formación y la creación artística).

Casi al mismo tiempo que este factor de cambio se desarrolla desde el Estado ha recibido infinidad de críticas, que se han expresado por diversos medios en el ámbito público. En el Taller el tema surgió incluso antes de comenzar a leer la pauta. Uno de los participantes insistió en contraponer el “discurso inclusivo”, que postula que todo ciudadano es posible de aportar a la cultura, en contraposición de ciudadanos que “estudiaron 18 años” y que no están en igualdad de condiciones para producir conocimiento frente al otro ciudadano. Siguiendo con este razonamiento se hizo referencia a que no es el conjunto de ciudadanos en una esquina el que formará una Sinfónica y que es fundamental que existan concentraciones de profesionalización forzada.

La contraposición del modelo de profesionalización y el “modelo inclusivo” es una figura del discurso frecuente en quienes se oponen a este cambio de perspectiva. Sin embargo este “modelo inclusivo” no es hegemónico ni dominante en la implementación de las políticas culturales desarrolladas en los últimos diez años. De todas formas plantea un desafío adicional que es la articulación de las acciones impulsadas por el Estado en uno y otro sentido. Históricamente, el modelo de profesionalización pensó el asunto de la incorporación del ciudadano en términos de extensión o difusión de ciertos contenidos, a partir de elencos estables, museos, publicaciones, entre otras

acciones. Si esto se combina con la participación activa de la ciudadanía, con su incorporación en la producción, tal vez no solo se estimule la creación de públicos o el acceso a bienes y servicios, sino también más concentraciones de profesionalización, distribuidos más democráticamente en la sociedad.

Algunas propuestas concretas indican un cierto nivel de apropiación de la ciudadanía. El caso de la Usina de Cultura de Bella Italia (Montevideo), instalada en la “Asociación Civil Centro Cultural, Social y Recreativo El Mercadito”, punto nodal del Municipio F en el que confluyen el Programa Esquinas de la Intendencia de Montevideo, el MEC, y otras políticas municipales y nacionales. Esta Usina de Cultura fue adquirida por la propia Asociación civil, a partir del Presupuesto Participativo de la Intendencia de Montevideo, y luego solicitó el apoyo técnico del MEC para su instalación y la contratación de recursos humanos para su desarrollo.

En los próximos diez años es esperable que el enfoque de derechos humanos en las políticas culturales se consolide en los mecanismos ya creados y apropiados por la población, y se profundice en ese sentido. Sin embargo iniciativas como Usinas o Fábricas de Cultura, a pocos años de creadas, siguen sin consolidar una institucionalidad que asegure su continuidad y desarrollo. El escenario de las nuevas tecnologías plantea enormes desafíos para el ejercicio de la ciudadanía en la vida cultural, en la medida en que permite al ciudadano una cámara de fotos y video a través de un celular y multiplicar las posibilidades de difusión en las redes sociales, pero también comporta el peligro de la mercantilización de la cultura y la limitación del acceso a bienes culturales. Este escenario está instalado por lo que el Estado debe no solamente a promover el acceso a ciertos bienes y servicios (Internet y distintos dispositivos como tablets, laptops y celulares) a amplios sectores de la sociedad, sino también brindar herramientas para aprovechar esos lenguajes y generar hechos y bienes culturales.

Uno de las amenazas que surgen para algunas de las iniciativas del Estado, que también afectó a las iniciativas privadas y de la sociedad civil, es el de la sostenibilidad de los proyectos. La generación de condiciones para que la ciudadanía ejerza su derecho a producir cultura implica, de parte del

Estado, la contratación de recursos humanos, la construcción de infraestructuras y la compra del equipamiento necesario, lo que implica realizar importantes inversiones, la previsión de mantenimiento y actualización del equipamiento, que de no realizarse pueden no solamente comprometer la marcha de este tipo de iniciativas, sino dejarlas rápidamente obsoletas frente a otras tecnologías. Otra vez una parte del problema pasa por la articulación de iniciativas como las Usinas con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías.

La ampliación del acceso a la producción y consumo de cultura implica también el desafío de una mayor participación de los ciudadanos en el diseño, implementación y evaluación de las políticas públicas en cultura. En tal sentido, la participación de los ciudadanos no puede limitarse a aprovechar las condiciones que genera el Estado o la apropiación y el compromiso con estas iniciativas, o a la consulta del Estado para la toma de decisiones, sino también a entrar en el diálogo sobre las políticas culturales en el que participan con mayor influencia las corporaciones artísticas (sean asociaciones de profesionales o sindicatos). En este momento no existen espacios formales y permanentes de consulta a la ciudadanía a nivel nacional, aunque a nivel de las intendencias existen algunas experiencias de Concejos consultivos. En Montevideo existe por ejemplo el Concejo Departamental de Cultura, que genera insumos para la toma de decisiones. En el futuro será necesario pensar en superar el objetivo de la consulta para dar mayores niveles de participación en las decisiones y en la evaluación de las políticas.

### 3.4. Fondos culturales (Factor de cambio)

Los distintos fondos concursables del Estado son herramientas para la democratización del acceso a bienes y servicios culturales por parte de ciudadanos o grupos de ciudadanos, así como gobiernos locales. Los mecanismos suponen la existencia de distintas etapas de evaluación técnica, con el objetivo de no intervenir en las propuestas y reducir el margen de uso discrecional de los fondos públicos. En el caso de los Fondos de Incentivo, en los que el Estado resigna la recaudación de

impuestos para fomentar la inversión de los privados en proyectos culturales, existen mecanismos de participación y toma de decisiones de distintos actores (Cámaras empresariales, gremios y agrupaciones de artistas reunidos en el Consejo de Evaluación y Fomento de Proyectos Artístico Culturales) que amortiguan peligros mayores como el ejemplo de la Ley Rouanet de 1991 en Brasil, en los que las grandes empresas como Petrobras tienen un gran poder de decisión sobre las políticas culturales del Estado.

Tanto en los Fondos concursables para la Cultura como en los Fondos de Incentivo se crean mecanismos de evaluación externos (jurados nacionales) y en el caso del Fondo de Estímulo y Formación para la Creación Artística, incluso con jurados internacionales. Estos mecanismos, que existen en varios países de la región como Chile o Colombia, reduce la arbitrariedad con la que se disponía de fondos públicos en el pasado. En los talleres se hicieron algunas críticas de este factor de cambio relativas a la forma de postulación, que para algunos crea “profesionales en la elaboración de proyectos” y que esto podría estar operando como inhibición para sectores de la sociedad que no tienen la preparación (educativa) o el capital cultural, para hacer una formulación muy precisa, pero tienen ideas y proyectos colectivos que merecen la atención del Estado. Se hizo mención al Presupuesto Participativo de la Intendencia de Montevideo, y al proceso de acompañamiento técnico que tienen las propuestas presentadas por los vecinos. En este sentido se argumentó que algunos actores no llegan a estos llamados de forma autónoma y es necesario un mayor seguimiento. Lo que en parte demuestra la falta de información respecto a los seminarios y al seguimiento de este problema desde los propios Fondos Concursables, que en cada llamado difunden y explican la formulación de proyectos por diversos medios (video conferencias y charlas presenciales en todos los departamentos). Por otra parte, se planteó que sería deseable encontrar modalidades más accesibles para la presentación de proyectos como formularios más breves o formatos audiovisuales. También se hizo referencia a que el tipo de presentación de proyectos, no genera las condiciones para la innovación.

En varias oportunidades, y discutiendo otros factores además de este, algunos participantes

hicieron mención a la insuficiencia de los Fondos Regionales (en los Fondos Concursables) para captar las dinámicas culturales de los Departamentos, con apoyos efímeros que no aportan a la consolidación de proyectos culturales en la región o que siguen fortaleciendo el centralismo montevideano. En la edición 2017 de los Fondos Concursables para la cultura, los fondos regionales fueron eliminados del llamado central y fueron sustituidos por un mecanismo aparte con menos asignación presupuestal. Algunas propuestas giraron en torno a la gestión de los fondos desde las propias Intendencias o gobiernos municipales, como forma de romper la lógica Capital o Área Metropolitana/Interior.

En cuanto a su implementación en los últimos años es de destacar que los Fondos Concursables, los de Incentivo y los de Infraestructuras Culturales en el Interior, fueron creados mediante la Ley de Presupuesto 17.930 de 2005, así como el Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) que fue creado por la Ley de Presupuesto 18.729 (2010). Este hecho garantiza cierta continuidad de estos fondos pero al mismo tiempo sería importante que en el futuro los distintos fondos creados en el período 2005-2017 se armonicen y sistematicen entre sí y en relación a mecanismos que vienen del pasado como el FONAM (1994) y COFONTE (1992), que se solapan con las nuevas políticas.

Es esperable que estos mecanismos no desaparezcan; sin embargo, en un escenario de crisis económica y ajuste puede no haber incrementos notorios, lo que puede debilitar los mecanismos, limitar la cantidad de propuestas y el estímulo a la participación. La apropiación por parte de la ciudadanía es un importante sostén para la continuidad de estas políticas por lo que la profesionalización de determinados actores puede ser un factor que debilite el objetivo del democratizar el acceso a amplios sectores de la ciudadanía. En este sentido, parece crucial mejorar la forma de presentación de propuestas para hacerla accesible a más personas.

Como señaláramos, en uno de los talleres se planteó el contraste entre el discurso de inclusión social y ciudadanía cultural, en referencia a las dificultades en la presentación de propuestas. La experiencia del programa Pontos da Cultura en Brasil partió de un punto de vista similar, siendo muy flexible en la asignación de dinero, y de hecho muchos de los puntos no se implementaron por falta de

proyectos sustentables y fundados, realmente insertos en la ciudad y en los últimos años ha optado por un mayor control de las asignación de recursos.

La consolidación de esta política cultural en el tiempo y las mejoras en los formatos de presentación de propuestas, contribuye a ampliar la participación de los ciudadanos en la vida cultural mediante transferencias económicas; alienta a la sociedad civil o actores culturales a pensar en términos de proyectos (la formalización de determinados aspectos y la viabilidad); contribuye además con la diversificación de la oferta de bienes y servicios en todo el país; y, finalmente, fortalece tanto a los actores ya existentes como a propuestas emergentes.

## 4. Desafíos

Las tendencias históricas y los factores de cambio expuestos aparecen superpuestos en el presente. La pregunta central para los desafíos futuros es qué tipo de *ciudadanía cultural* tendremos dentro de 50 años. Hasta el presente la construcción de una cultura nacional, la educación del ciudadano, que caracterizan las políticas culturales estatales entre 1830-1930, se amplía en la segunda mitad del siglo XX con la introducción de los medios masivos de comunicación. Como correlato a la emergencia de una cultura independiente, aparece la conceptualización y la práctica de la extensión o difusión cultural, elementos que continúan en la postdictadura. La descentralización en el ámbito municipal y las políticas culturales impulsadas a partir de 2005, acompañando procesos similares en la región y concepciones derivadas de los instrumentos de la comunidad internacional como la perspectiva de derechos y la diversidad cultural, entre otros. Estas transformaciones están en curso hoy, por lo que no están exentas de impulsos y frenos, propias de la disputa política entre los actores fuera del Estado, pero también entre las propias instituciones del Estado creadas en distintos momentos.

La *ciudadanía cultural* tiene un componente de ampliación del consumo y de la producción de bienes y servicios culturales, que las nuevas tecnologías pueden contribuir a aumentar siempre y cuando el Estado garantice su acceso por fuera de la lógica del mercado, al menos en amplios sectores de la población que no acceden o lo hacen deficitariamente. Estas transformaciones ya tienen fuerte impacto en las posibilidades de producción y difusión de distintas expresiones culturales no solamente a nivel local sino internacional. Si bien se producen formas alternativas de entender el derecho de autor o la propiedad intelectual (como las licencias Creative Commons), las nuevas tecnologías están articuladas con las industrias culturales tradicionales, de manera que la promesa de una mayor democratización del acceso a la cultura enfrenta también sus límites en los reclamos de circunscribir y mercantilizar el campo de la producción cultural. También impacta en el mundo del trabajo, generando formas de emprendedurismo muy positivas, basadas en la economía colaborativa, así como efectos negativos de desregulación de las relaciones laborales.

Una de las cuestiones centrales es preguntarse cuál será el rol del Estado ante estas transformaciones. Si mantendrá y profundizará la tendencia que viene desarrollando en los últimos diez años, creando marcos normativos, institucionalidad y políticas, con una asignación de presupuesto acorde. Si se consolida un modelo de gestión de la ciudadanía cultural que incorpore a los actores de la sociedad civil en el diseño, ejecución y evaluación de las políticas (un ejemplo pueden ser los Consejos Consultivos en el MIDES), esto permitirá construir un programa común, captar el sentido de las transformaciones culturales y detectar las desigualdades y exclusiones que puedan generarse o profundizarse en el futuro.

La profundización del modelo actual de *ciudadanía cultural* supone una mayor democratización y participación, individual o colectiva, que puede enfrentar distintos obstáculos y resistencias en las industrias creativas y otros actores del mercado, así como de los colectivos de artistas y profesionales de la cultura, como está ocurriendo actualmente. El Estado deberá encontrar la forma de articular los intereses de ambas tendencias, no siempre contrapuestas. Es esperable que

se profundice la tendencia a la globalización de las acciones de los grandes grupos del entretenimiento y la industria cultural, así como las respuestas de las organizaciones de la sociedad civil a la limitación de los derechos culturales, por lo que se hace central la creación de espacios nacionales de asesoramiento y discusión, así como el escenario de articulación internacional (ONU, OEI, OEA, MERCOSUR, entre otros) para dar respuesta a estos desafíos.

## Bibliografía

Achugar, Hugo. “Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura? *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura N° 4* (junio-setiembre 2004). OEI. Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a04.htm>.

Alencar Pinto, Guilherme. *Los que iban cantando detrás de las voces*. Montevideo: Ediciones del Tump, 2013.

Arkonada, Katu. *Transiciones hacia el vivir bien o la construcción de un nuevo proyecto político en el Estado Plurinacional de Bolivia*. La Paz: Ministerio de Culturas, 2012.

Balán, Eduardo. “Puntos de cultura para Latinoamérica: Por la democratización de la política, el arte, la comunicación y la cultura en nuestro continente”. *Anales del II Congreso de cultura Iberoamericana: cultura y transformación social (2009)*. Brasilia: Ministerio de Cultura, 2010. 368-376.

Barreiro, Fernando y Anabel Cruz. *La dificultad de ser. Organizaciones no gubernamentales en el Uruguay de hoy: el desafío de la democracia*. Montevideo: FCU/Instituto Comunicación y Desarrollo, 1988.

Elissalde, Roberto. “Cultura y descentralización”. *Cultura*. Montevideo: MEC, 2013. 65-76.

Errandonea, Jorge. “Aportes doctrinarios. Plan Nuevo de Bellas Artes”. Montevideo: Tribuna Universitaria, 1963.

Ferreira, Luis. *El movimiento negro en Uruguay (1988-1998)*. Montevideo: Etnicas/Mundo Afro, 2003.

Guerreiro, João. “Política cultural de inserção social?”. *Pontos de cultura : olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Organizadores: Frederico Barbosa, Lia Calabre. Brasília: Ipea, 2011. 179-193.

Huanacuni Mamani, Fernando. *Vivir bien/Buen vivir. Filosofía, políticas y experiencias regionales*. La Paz: Instituto Internacional de Integración (III-CAB), 2010.

Lazaroff, Jorge. *Escritos*. Montevideo: Tacuabé, 2014.

Lebovics, Herman. "Malraux's Mission". *The Wilson Quarterly* Vol. 21 N.º 1 (Invierno, 1997). 78-87.

Lowy, Thomas. "Departamento de Cultura de la I.M.M. Aumentar la demanda cultural". *Jaque* (1 de abril de 1987). 11-14. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/3036>.

Marchesi, Aldo. "«Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre». Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura". *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vania Markarián, Álvaro Rico y Jaime Yaffé. Montevideo: Banda Oriental, 2009.

Martínez, Diego. "Una intendencia social y creativa. Sobre Aquilez Lanza". *Jaque* (27 de febrero de 1986). 9. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/3036>.

Moneta, Carlos. "Carta cultural, espacio cultural iberoamericano y América Latina en los escenarios de la próxima década". *Anales del II Congreso de cultura Iberoamericana: cultura y transformación social (2009)*. Brasilia: Ministerio de Cultura, 2010. 422-423

Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988.

OEI. *Carta Cultural Iberoamericana (2006)*. *Anales del II Congreso de cultura Iberoamericana: cultura y transformación social (2009)*. Brasilia: Ministerio de Cultura, 2010. 424-434.

ONU. *Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (artículo 15, párrafo 1 a), del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Observación general N° 21 del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (2009). Disponible en: [http://conf-dts1.unog.ch/1%20SPA/Tradutek/Derechos\\_hum\\_Base/CESCR/00\\_1\\_obs\\_grales\\_Cte%20Dchos%20Ec%20Soc%20Cult.html#GEN21](http://conf-dts1.unog.ch/1%20SPA/Tradutek/Derechos_hum_Base/CESCR/00_1_obs_grales_Cte%20Dchos%20Ec%20Soc%20Cult.html#GEN21).

Peluffo Linari, Gabriel. "Club del Grabado en la crisis de la «cultura independiente» (1973-1989)". *La pupila Año 4, N.º 18* (junio 2011). 8-17.

Porzecanski, Teresa. “Vida privada y construcción de la identidad: inmigrantes judío al Uruguay”. *Historias de la vida privada, Tomo II: El nacimiento de la intimidad (1870-1920)*. José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski. Editores. Taurus: Montevideo, 1996.

Rama, Ángel. *La generación crítica 1939-1969. I. Panoramas*. Montevideo: Arca, 1972.

Rama, Claudio y Gustavo Delgado. *La normativa cultural del Uruguay. Marcos jurídicos, económicos y organizacionales de la cultura. 1940-1990*. Montevideo: FCU, 1992.

Rial, Juan. “El imaginario social. Los mitos políticos y utopías en el Uruguay. Cambios y permanencias durante y después del autoritarismo”. En: Sosnowski, Saúl. Compilador. Represión, exilio, y democracia: la cultura uruguaya. Montevideo: Banda Oriental / Universidad de Maryland, 1987. 63-89.

Rodríguez, Romero Jorge. *Mbundo malungo a mundele. Historia del movimiento afrouruguayo y sus alternativas de desarrollo*. Montevideo: Rosebud, 2006.

Ruiz, Marisa. “Algunas consideraciones sobre las mujeres y la democratización en Uruguay”. *Entrelugares e mobildades*. Gláucia de Oliveira Assis, Luzinete Simões Minella y Susana Borneó Funck. Compiladoras. Turbão: Copiart, 2014.

Sapriza, Graciela. “«Nos habíamos amado tanto». Años revueltos. Mujeres colectivos y la pelea por el espacio público”. *Estudios feministas 23 (3)* (setiembre-diciembre 2015). 939-958.

SEGIB. “Iniciativa de Fomento de la Política Cultural de Base Comunitaria: IBERCULTURA Viva y Comunitaria”. 2013. Disponible en: [http://segib.org/wp-content/uploads/DOCUMENTO\\_FORMULACION\\_IBERCULTURA\\_VIVA.pdf](http://segib.org/wp-content/uploads/DOCUMENTO_FORMULACION_IBERCULTURA_VIVA.pdf)

Sempol, Diego. Coordinador. *Políticas públicas y diversidad sexual. Análisis de la heteronormatividad en la vida de las personas y las instituciones*. MIDES, Montevideo, 2013.

Trigo, Abril. “Rockeros y grafiteros: La construcción al sesgo de una antimemoria”. *Hispanamérica*

*Año 24, No. 70 (Apr., 1995). pp. 17-40.*

Turino, Célio. “Puntos de cultura, casas de cultura, misiones culturales y otras experiencias de protagonismos socioculturales”. *Anales del II Congreso de cultura Iberoamericana: cultura y transformación social (2009)*. Brasilia: Ministerio de Cultura, 2010. 360-367.